NR • 12 • 1949

CENA 200 ZŁ.

ŚWIAT FOTOGRAFII



ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK IV 1949 NUMER 12

SPIS RZECZY:



Obywatel Prezydent Rzeczypospolitej Bolesław Bierut przy pracy
(Zdjęcie honorowe z wystawy prac konkursu „Praca robotnika i rolnika")

Fot. Roman Burzyński

Zerwanie dzielących przeszkód

Wyjątek z artykułu wiceministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego „Świat sztuki w obliczu Zjednoczenia Partii" ogłoszonego w „Rzeczypospolitej" z nr. 345, rozdział zatytułowany „Zerwanie dzielących przeszkód".

*

I dopiero olbrzymi rozmach procesu dojrzewania ideologicznego klasy robotniczej, jej historyczna misja wyprowadzenia ludzkości w ogniu walki klasowej, z form ustrojowych opartych na wyzysku człowieka, jej wreszcie świadoma wola jedności zerwały przeszkodę dzielącą dotychczas twórców i ludzi pracy.

Nie jest to oczywiście proces zakończony. Ale jeżeli w przede dniu zjednoczenia partii robotniczych słynny kompozytor Andrzej Panufnik pisze hymn partii robotniczych, jeżeli prof. Wojtowicz pisze „Symfonię Warszawską", a Lutosławski „Suitę Warszawską", w których to utworach zamykają cierpienie, walkę i zwycięstwo ludu warszawskiego, jeżeli Xawery Dunikowski, światowej sławy rzeźbiarz, otwiera ku czci Kongresu Zjednoczonej Partii wystawę swych dzieł stanowiących dorobek całego życia artysty, jeżeli jednocześnie odbywa się wystawa malarzy okręgu warszawskiego i **polskiej fotografiki ku czci człowieka pracy, budowniczego nowej Polski**, jeżeli poeci i pisarze opiewają walkę klasy robotniczej a młody poeta Kubiak pisze poemat ku czci trasy W—Z, to nie są to już sporadyczne wypadki, lecz nowy twórczy nurt w naszej rzeczywistości artystycznej, nurt przełamujący dotychczasową atmosferę wzajemnego niezrozumienia, nurt będący zapowiedzią nowej epoki w naszej kulturze.

MARIAN SCHULZ*)

Sprawy współczesnej fotografiki polskiej

Trzy lata trwania powojennej fotografiki polskiej pozwalają na zrobienie przeglądu jej rozwoju i spraw z nią związanych. Pozwalają też na wysunięcie szeregu stwierdzeń i wniosków.

Takim pierwszym stwierdzeniem jest bezsporny fakt systematycznego rozkwitu, którego przyczyny są różne i ciekawe, a szybkość ma swoje uzasadnienie wielostronne. Aby zrozumieć przyczyny obecnego rozkwitu, sięgnąć trzeba do całego okresu sprzed minionej wojny i pokrótce charakteryzując go, doszukać się logicznego związku przyczyn i następstw, jakie spowodowały obecny rozkwit.

Stwierdzić więc trzeba przede wszystkim, że przedwojenna fotografika polska miała stałą tendencję rozwojową i że rozwój ten zawdzięczała wyłącznie ofiarnej pracy jednostek uzdolnionych artystycznie i jednocześnie organizacyjnie. Jednostki te skupiały wokół siebie grupy pracujące i przewodziły im, biorąc na swoje barki ciężar przywództwa i odpowiedzialności moralnej. Ten stan rzeczy istniał jako odpowiednik ówczesnych form ustrojowych, których znamienną cechą było to, iż Państwo niewiele interesowało się zagadnieniem bytu sztuki i stosunkowo niewielki miało wpływ na kształtowanie się — tym samym — kultury. W tych warunkach fotografika, tym bardziej jako najmłodsza ze sztuk, niewielkie miała szanse rozwoju na większą skalę. Linia i ciągłość punktów szczytowych przebiegała dość chaotycznie, brakło hierarchii wydarzeń i nie było koordynacji przejawów. Z punktu widzenia uzyskanych osiągnięć — abstrahując od wysiłku jednostek — stwierdzić trzeba, że mogły one być liczniejsze i większe, szczególnie wobec tak sprzyjających warunków technicznych i materialnych. W każdym razie te ostatnie czynniki odegrały swoją rolę motoryczną.

Przeobrażenia ustrojowe obecnych lat powojennych, przynoszące ze sobą możny mecenat Państwa, przyniosły też fotografice nową zupełnie erę bytu. I choć wydatki z fotografiką związane nikłe są w stosunku do wydatków, jakie związane są z innymi sztukami, dały one fotografice trwałą podstawę możliwości wegetacyjnych. Tak pojęty mecenat istotnie spełnił swoje zadanie.

Nie od razu jednak fotografika znalazła się w zasięgu owego mecenatu Państwa. Przebyć musiała wpierw trudny okres pełen wysiłku twórczego i walki o uznanie i właściwą pozycję w obrębie owego mecenatu. Przeciw niej stały siły, do których zaliczyć należy w pierwszym rzędzie ignorancję oraz niedocenienie możliwości fotografiki, jako swoistej sztuki nowoczesnej, przedziwnie wiążącej w sobie kompleks zagadnień estetyki oraz zagadnień najbardziej współczesnej techniki. Za fotografiką — w rozgrywce — stał jej atut sztuki o poważnym wachlarzu możliwości, sztuki interesującej szerokie rzesze, szczególnie młodzieży, przemawiał atut jej zrozumiałości w stosunku do mas, jej walor jako czynnika budzącego u szerokich rzesz zainteresowania estetyczne i wprowadzającego kształcąco i stopniowo w coraz to wyższe i trudniejsze zagadnienia plastyczne. Do sukcesu przyczyniła się też walnie wytrwała i twarda praca jednostek przodujących, których wypowiedzi słowne, obrazowe, pisane i drukowane — nie pozostały bez echa. Niesposób tu naturalnie mówić o sukcesie na wszystkich frontach. Był to tylko odcinek, problem znalezienia odpowiedniej pozycji w orbicie mecenatu Państwa. To zostało dokonane.

Stał się fakt bez precedensu, którego wieloważnych dobrodziejstw wielu jeszcze nie dostrzega i nie docenia. Zaistniała możliwość stopniowego obejmowania i ulepszania form wegetacyjnych fotografiki, stopniowej koordynacji przejawów z uwzględnieniem podstawowych praw wolnej twórczości jednostki — artysty, stopniowego wprowadzania ładu w dziedzinę, która mieć go nie mogła z przyczyn od siebie niezależnych, stopniowego wprowadzania coraz to wyższych form organizacyjnych, które umożliwiłyby jednostce twórczej czy grupie ideowo-twórczej dogodne warunki pracy i okazje do godnego pokazu wyników pracy. Na tak krótkim, trzyletnim odcinku czasu, mecenat Państwa wywarł już nawet piętno artystyczne, bo w atmosferę, która w latach 1937 i 1938 głosić zaczęła wzmianki o nudzie, powtarzaniu się i przejedzeniu efektami — wniósł ożywienie twórcze hasłem poszukiwań nowych form, czego skutkiem i efektem jest pracująca dziś grupa awangardowa, coraz to nowe wnosząca wartości artystyczne.

W trudnych warunkach powojennych Państwo umożliwiło twórcy pokazy krajowe i zagraniczne prac

*) Referat wygłoszony dnia 12. 12. 48 na zebraniu PTF, Oddział w Lublinie

i obecnie nie ma dziedziny fotografiki, w której by Państwo nie próbowało stanu polepszyć a wprowadzić zupełny ład i trwałą podstawę na przyszłość do pracy jednostkowej i zbiorowej. Równocześnie z ogólnymi przemianami ideowymi, nurtującymi dzisiejszy świat, Państwo pragnie i w fotografice widzieć wyraz postępu, i obok pracy w charakterze dotychczasowym spod znaku „chmurka i drzewko" lub „drzewko i chmurka", będącej witalną koniecznością jako szkoła estetyki, artyzmu i techniki — pragnie również pracy, która byłaby — z natury swej dyscypliny — obrazem przejawów społecznych ich artystycznym widzeniem, interpretacją artystyczną nowego piękna, przewietrzonego i nasyconego słońcem, radością i celowością. W ten sposób umiejętności zdobyte na „drzewku i chmurce" stają się narzędziem do tworzenia wartości społecznych i w ten sposób otwierają się przed fotografiką nowe, niespodziewane dotychczas horyzonty, bogate w motyw i na długo zasobne w tematykę potrzebną dla rozlicznych celów. W ten sposób artysta wchodzi w posiadanie dzieła, na które jest zapotrzebowanie państwowe i społeczne, zapotrzebowanie przynoszące w następstwie korzyść materialną.

Jesteśmy również świadkami rozwoju grupy awangardowej, tak chwalonego przez wszystkich, którym szczerze leży na sercu troska o postęp w pracy estetycznej i tak ganionego przez tych, którzy osiedli na mieliźnie wygodnego konserwatyzmu. Nie przesadzając estetycznie i definitywnie wyników pracy awangardy, przyznać trzeba obiektywnie, iż osiągnięcia są wynikiem wzmożonej pracy twórców, że odbiegają od dotychczasowego szablonu „drzewka i chmurki" i że są udaną próbą dźwignięcia fotografiki na wyższy szczebel rozwojowy, co jest już zasługą — choćby jej odłam konserwatywny nie uznawał. Zakipiało w światku fotografiki polskiej, zakipiało szczęśliwie i twórczo, bo alarm konserwatystów podniecił awangardę do dalszych wzmożonych wysiłków, one zaś wpłynęły na zaspane dotychczas jednostki twórcze i spowodowały u nich nową i inną aktywność oraz rewizję dotychczasowych zakrzepłych form spod znaku rutyny.

Te i wiele innych przejawów dzieją sie na tle niezupełnego jeszcze zrozumienia ogółu społeczeństwa, które trzeba i należy stopniowo uświadamiać czy to realnym pokazem dorobku artystycznego odpowiednio, fachowo tłumaczonego, czy też przy pomocy akcji w słowie lub piśmie. Do tej sprawy należy przykładać wagę szczególną, bo jest ona jednym z warunków dalszego rozkwitu. W związku z tym należy czuwać nad prasą, która posiada znaczną siłę oddziaływania i urabiania społeczeństwa, a która tylokrotnie już dała dowody swojej cudacznej interpretacji naszych pokazów czy myśli. Przyjęło się bowiem, że każdy czuje się uprawniony do pisania „fachowych" krytyk i sprawozdań. Polska, która w sprawach porządkowania spraw fotografiki jest dziś Państwem przodującym, i tę kwestię z czasem uporządkuje.

To porządkowanie jest obecnie jedną z głównych cech fotografiki polskiej. Odbywa się ono jednocześnie na wielu frontach fotografiki i powoduje stopniowe scalanie się i korelację faktów. Mija już okres przypadkowych, nieprzewidzianych wystaw i pokazów, tak utrudniający gospodarkę budżetową, orientację w dorobku artystycznym, tudzież utrudniający logiczną hierarchię przejawów. Mija okres bezplanowej pracy zrzeszeń, które dzięki samodzielnej gospodarce i brakowi wyłonionego spośród siebie zarządu głównego częstokroć dublowały pracę, co równa się stracie sił, czasu i pieniędzy. Właściwa organizacja zrzeszeń da w następstwie potencjał twórczy i materialny, pozwoli porównać wyniki artystyczne i statystyczne, pozwoli wnioskować i budować aż po własny dom. To są zadania, możliwości i perspektywy Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, jednoczącego pod swoim zarządem ogół, rzesze, bez względu na kwalifikacje i stopień uzdolnienia artystycznego i technicznego jednostki. Tutaj jasno przedstawia się rola P. T. F., jako wychowawcy i nauczyciela, jako popularyzatora i czynnika eliminacyjnego, jako świetlicy i kuźni. W ten sposób idea P. T. F. nie uległa umniejszeniu, w stosunku do szlachetnej swojej tyloletniej tradycji, a wręcz nabrała rumieńców, mocy i horyzontów. Sieć spowijająca kraj umiejętnie i celowo nizana, wyłowi talenty i pomoże im do wybicia się, co z kolei wzbogaci liczbę twórców i dzieł.

Niedostrzegalna dotychczas i inna w swoim typie rola Polskiego Związku Fotografików, jako organizacji jednoczącej jednostki najbardziej zaawansowane — powiększyła się ostatnio po przystąpieniu do Rady Związków Artystycznych o nową wartość. Zaważy to w następstwie dobroczynnie na ogólnej sprawie rozwoju fotografiki. Rola Związku jest rolą swoistą w ogólnej strukturze organizacyjnej fotografiki, jest też uzupełnieniem braku organizacji artystów najbardziej zaawansowanych. Prawdopodobnie już za rok szerzej omawiać będzie można znaczenie i pozycję Związku. W chwili obecnej jest on predestynowany do zadań dużej wagi o znaczeniu krajowym i zagranicznym.

Konsolidacja P. T. F., której terminem ostatecznym jest dzień 1 stycznia 1949 r., nie była sprawą łatwą i nie przebiegała bez trudu. Wynikło to z przyczyn natury prawnej, nakazujących poszczególnym zrzeszeniom wyzbycie się osobowości prawnej na korzyść całości reprezentowanej przez Zarząd Główny. Odezwały się tu i ówdzie ambicje lokalne, jakie nie miały jednak znaczenia w zestawieniu z ideą ogólnopolską, której dobro jest dobrem pierwszym. Następna faza, po pierwszym stycznia, wykaże poszczególnym Oddziałom P. T. F., jak inna może być akcja, w której celem głównym jest dobro ogólne.

Kilka zrzeszeń na terenie kraju nie mogło przystąpić wyłącznie i zasadniczo do P. T. F. z racji swego zasadniczego przynależenia do organizacji innej, jak np. Ymca. Dla tych zrzeszeń pozostała tylko droga pośrednia, a mianowicie jednoczesna przynależność do P. T. F. Odegrały tutaj rolę czynniki tak zasadnicze, jak fakt dwu statutów, jednoczesne zainteresowanie członków dwiema organizacjami, konieczności lokalowe. Była to trudna sprawa do rozwiązania. Rozwiązanie tymczasowe przyniósł kompromis w poszczególnych wypadkach.

Cała akcja fotografiki podlega kompetencji Ministerstwa Kultury i Sztuki, z wyjątkiem spraw szkolnictwa, które podlegają Ministerstwu Oświaty. Naturalnie sprawy związane z zagranicą należą do decyzji Ministerstwa Spraw Zagranicznych.

Dalsze osiągnięcie, którym poszczycić się może fotografika polska, to Sekcja Twórczości Fotograficznej Zaiks, służąca do ochrony prawa autorskiego. Zasługę powołania do życia tej Sekcji przypisać należy Dyrekcji ZAIKSu, która podjęła się tej trudnej akcji, nie posiadając żadnych wzorów ani realnych gwarancyj efektu wysiłków organizacyjnych i wkładów. Obecnie, po roku istnienia Sekcji, można już stwierdzić zadowalający rozwój, obejmujący teren całego kraju i rokujący dalszą pomyślność. Na tym odcinku praca Sekcji poszła od stawiania pierwszej cegiełki. Z miejsca też wyłoniły się rozliczne trudności i zadania. Sekcja opracowuje zakres całej fotografii, jak sprawy artystyczne, zawodowe, reportaż, fotografię naukową itd. Nadal trwa rozpatrywanie, obserwowanie, i opracowywanie np. cennika, jako sprawy tak zasadniczo ważnej dla tych punktów, w których fotografia styka się z sprawą honorarium. Ponieważ cennik musi nie tylko zawierać materiał doświadczeniowy, lecz również uwzględniać przewidywanie, przeto praca nad cennikiem posuwa się powoli i uzgadniana jest z odpowiednimi organizacjami względnie instytucjami zainteresowanymi. Poza tym Sekcja pomaga w akcjach kulturowych i partycypuje w nich w granicach swoich kompetencyj i możliwości. Na przestrzeni krótkiego okresu swego trwania okazała się już bardzo pożyteczna dla pokaźnej liczby autorów, którzy jako członkowie Sekcji powierzyli jej swoje trudne nieraz sprawy materialne. Stała się też ona

przestrogą dla eksploatujących fotografię, aby eksploatacja odbywała się zgodnie z przepisami zawartymi w ustawie o ochronie prawa autorskiego.

Na powyższym tle omówić trzeba z kolei pracę twórcy. Mimo różne trudności materiałowe twórcy wykazują stały postęp artystyczny i techniczny. Poza swoją właściwą pracą zawodową, poza swoją pracą fotograficzną w czterech ścianach swego domu, biorą czynny udział w życiu zbiorowym, które obok form towarzyskich przewiduje (i to w głównej mierze) dokształcanie przez wykłady i odczyty, wycieczki, wystawy, projekcje, dyskusje i kontakty osobiste. Zebrania te dochodzą do wysokiego poziomu i każdy ma możność swobodnego wypowiedzenia się na interesujące go tematy. Wysoki jest procent młodzieży, biorącej udział w tych zebraniach i chłonącej z zaciekawieniem żywe słowo prelegentów i dysputantów, czego przecież żadna książka dać nie może. Często zdarzają się dyskusyjne starcia indywidualności, ciekawe i tematycznie, i psychologicznie. Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że twórca polski jest świadomy. Cała praca, zawarta w cyklach referatów i akcji, zmierza do ugruntowania tej świadomości, pogłębienia jej i poszerzenia. Już młodym adeptom wykazuje się błędy i możliwości błędów, wpaja się poszanowanie praw estetyki, krytyczne podchodzenie w ocenie do dzieła i zwraca się uwagę na współczynniki, warunkujące jego powstanie. Stąd wachlarz tematyczny akcji nauczania ma dużą rozpiętość od elementarnych i podstawowych wyjaśnień natury technicznej aż po skoncypowane zagadnienia i niuanse estetyczne i psychologiczne. Oprócz tego — jako strony fachowej — podkreśla się coraz żywiej konieczność pracy użytecznej społecznie, wykazując jak różne i znaczne jest na nią zapotrzebowanie. W jakim stopniu twórcy zrozumieli ważność tych zadań, unaocznił ostatni konkurs pt. „Praca robotnika i rolnika”, którego wyniki są więcej niż zadowalające. Artyści wykazali tu nie tylko skalę swej umiejętności i talentu, lecz przede wszystkim inteligencję, która umożliwiła im wykonanie zadania określonego — w stopniu tak zadowalającym. W związku z powyższym przewiduje się następne tematycznie atrakcyjne konkursy z odpowiednimi nagrodami.

Do prowadzenia pracy na poziomie koniecznością jest stałe obcowanie z literaturą i bibliografią krajową i obcą — jako czynnikiem dokształcającym i porównawczym. Braki na ten temat, początkowo znaczne, usunęła myśl utworzenia centralnej książnicy fotograficznej, która rozpoczęła niedawno swoją działalność i rozwijając się w miarę rozrostu kontaktów z bibliografią zagraniczną i potencjałem piśmiennictwa krajowego, zaopatruje coraz lepiej rynek krajowy w potrzebne dzieła. Tak samo łączność z prasą zagraniczną jest coraz żywsza. Z drugiej strony — zrzeszenia własnym wysiłkiem kompletują księgozbiory dla użytku swoich członków. W ten sposób z czasem sieć biblioteczna pokryje kraj i przyczyni się do szybszej ewolucji jednostki w znaczeniu artystycznego i technicznego dojrzewania.

Jest wysoce prawdopodobne, że w najkrótszym czasie powzięta zostanie decyzja na temat planowania wystaw fotograficznych w kraju. Jak zresztą zazwyczaj i zagranicą — kwestia powstawania wystaw jest sprawą dość nieuregulowaną i składające się często z okoliczności przypadkowych i szczęśliwym trafem zbiegających się. W chwili obecnej, gdy koszt wystaw i pokazów przerasta skromne możliwości zrzeszeń, gdy realizacja wystaw staje się zależna prawie w zupełności od subwencji — tego rodzaju stan utrudnia lub wręcz uniemożliwia celową gospodarkę i całoroczne planowanie budżetowe. Dlatego jest w opracowaniu plan wystaw, który uwzględni sens i ważność wystaw, ich pomieszczenie w czasie i właściwą hierarchię. To samo dotyczy konkursów oraz pokazów okolicznościowych, tych ostatnich w przewidywaniu i układzie schematycznym. Powyższe planowanie liczyć się będzie z potencjałem lokalnym wzgl. okręgowym, dążyć będzie do sprawiedliwego podziału możliwości artystycznego wypowiedzenia się oraz zrealizuje metodę eliminacji.

W okresie twórczości powojennej chodziło w pierwszym rzędzie o wskrzeszenie zniszczonego przez wojnę potencjału twórczego. W fazie następnej tego okresu chodziło o realne przyjście z pomocą twórcom i samorzutnie powstałym organizacjom. Następnie pomyśleć trzeba było o właściwej organizacji, która spełniałaby rozliczne swoje zadania. Teraz, gdy życie twórcze jest już realne, trzeba z kolei wprowadzić ład pracy metodycznej, uwzględniający jednak postulaty twórczości (a co za tym idzie) i odbiorczości artystycznej. Szereg bowiem przejawów nie jest jeszcze unormowany i nie przebiega metodycznie — a pamiętać trzeba, że jedna z podstaw siły trwałej, siły na przyszłość — to praca unormowana i rozwijająca się metodycznie. Tego wymagają założenia logiki i pracy długodystansowej. I tak jak poprzednie przejścia fazy w fazę przebiegały niepostrzeżenie, kierowane podaną sugestią czy odpowiednio realizowanym projektem, tak i przejście obecne przebiec musi niepostrzeżenie i postawić rzesze twórców w poczucie doskonalszej formy ich bytu artystycznego. Twórca musi odczuwać, iż jest w nurcie właściwym, w właściwym miejscu i czasie, i spełnia właściwe zadanie ku zadowoleniu otoczenia i własnej satysfakcji. Musi mieć świadomość, że praca jego będzie społecznie uznana, fachowo oceniona i sprawiedliwie nagrodzona. Musi powstać „harmonogram” pracy. To są na miarę dzisiejszą istotne warunki postępu. Nie znaczy to, iż wszystkie poprzednie fazy są już spełnione doskonale. Wymagają one jeszcze dalszej pomocy i szeregu ulepszeń i poprawek — lecz istnieją już realnie i są realnym szczeblem rozwojowym.

Ogólnym dokumentem przemian i ich interpretacją stało się jedyne polskie pismo fotograficzne: „Świat Fotografii”. Dźwignięte i zorganizowane na ryzyko i wysiłkiem kilku rąk, przeżyło dwuletni okres wydawniczy, przedkładając dorobek 10 numerów o charakterze artystycznym, naukowym, technicznym, dyskusyjnym, informacyjnym i kronikarskim. Ideą przewodnią było postawić pismo — w miarę możności — na wysokim poziomie. Redakcja zdąża konsekwentnie do dalszych ulepszeń, jak (w pierwszym rzędzie) konieczność częstszego wydawania kolejnych numerów, usprawnienie działu informacyjnego (spod znaku „Redakcja wie wszystko”), zacieśnienie współpracy z fotografiką Związku Radzieckiego oraz reszty zagranicy, uwzględnianie tematu dla początkujących, podanego jednak w formie takiej, jakiej czytelnik nie znajdzie w podręcznikach, ulepszanie szaty graficznej przy zachowaniu możliwie tej samej ceny za pismo. Czytelnik otrzymujący pismo periodycznie nie traci z tego powodu tak zwanego „serwisu”, ponieważ objętość pisma jest stale powiększana i charakter kronikarski zachowany świadomie. Merytoryczna opinia kraju i zagranicy o piśmie jest przychylna. Artykuły napływają i zapewnić wręcz można, iż czytelnik otrzyma materiał coraz bardziej zróżnicowany, wszechstronny i wartościowy. Pismo istnieje dzięki stałej pomocy Państwa.

Ciekawe są obserwacje nad dotychczasowym materiałem konkursowym. W ramach wewnętrznej pracy fotografiki konkursy stwarzają naturalny, wzmożony i dynamiczny ruch w ogólnym procesie tworzenia przez swoją atrakcyjność tematyczną i finansową. W parze z konkursem idzie wielostronna i wieloważna dyskusja i komentarze oraz wzmożona praca intelektualna, artystyczna i techniczna. Publiczność — w najlepszym razie — widzi tylko gotowe wystawy, statyczny raczej wynik upostaciowany jako wystawa i raczej nie zastanawia się nad tym, jak wielkiej ilości mozołu, zabiegów i skupienia wystawa taka jest wynikiem. Toteż waga konkursu jest raczej po stronie twórczej, mniej po stronie odbiorczej. Dlatego na konkursy kłaść należy szczególny nacisk i uwagę, i szczególnie umieszczać ich tematykę właściwie w czasie, z uwzględnieniem postulatów chwili i jej kulisów. Konkurs może mieć powodzenie — jak doświadczenie

wykazuje — w wypadku, gdy jego założenie jest ogólną potrzebą chwili, jest na ustach wszystkich, żyje pełnią aktualności, lub biegunowo przeciwnie — jest niespodziewanym, nieledwie zagadką (atrakcyjną), jest zaskoczeniem, posiada niedomówienia intrygujące wrażliwą duszę twórcy i pobudzające do komentarzy, dopuszczające „rewolucyjne" interpretacje. Musi być posiewem ziarna nowej myśli. Tak pomyślany konkurs daje znaczną przewagę ilościową odpowiedziom bezwartościowym, lecz drobna ilość prac wyróżnionych daje utrudzonym organizatorom pełnię satysfakcji oraz ogółowi temat do szlachetnych akademickich, niekończących się sporów. Na tym tle tworzą się grupy, zajadle zwalczające się o rację czy prawdę czyjejś twórczości, i polemika wre od małżeńskiej sprzeczki w tramwaju począwszy, aż po dostojny areopag Komisji Opiniodawczej w Ministerstwie Kultury i Sztuki skończywszy. Tego nie daje nawet z fanfarami obwołana wystawa. Naturalnie, jak na każdą wystawę, tak i na konkurs 95% prac przychodzi „ekspresem" w ostatniej pół godzinie, co organizatorzy z reguły odchorowują przysięgając, że już nigdy w życiu żadnej imprezy nie podejmą się. Reszta, 5% prac, przychodzi pół godziny po terminie i swoją na domiar wysoką jakością dobija na wpół żywych organizatorów. To też jest problemem fotografiki polskiej...

Przewidziane i opracowywane projekty tematyki Konkursów na rok 1949 są zasadniczo w typie aktualnej tematyki społecznej. Trzeba jeszcze rozpracować ich akcent humanistyczny. Możliwe jednak, że i z drugiej grupy tematycznej, to znaczy niespodziewanej — jakiś konkurs nastąpi. Będzie on jednak chyba wyłącznie dla użytku artystycznego w kraju i istotne jego zadanie będzie motoryczne.

W ramach bowiem pokazów przewidzianych do wysłania za granicę, w pierwszym rzędzie należy pokazać to wszystko, co świadczyć będzie o atmosferze w kraju, o społecznych przeobrażeniach, co objaśni realizację naczelnych haseł chwili, co będzie obrazem aktualnej powszechnej myśli, względnie rewelacją twórczą dorobku jednostki, grupy czy zbiorowości. Względy powyższe dyktują konieczność zwrotu autorom już za granicę wysłanych i tamże pokazanych prac (wystaw) i montaż wystaw nowych — naturalnie — na innych warunkach. Prawdopodobnie na warunkach zakupu — o ile myśl ta obustronnie (tzn. dla Państwa i dla autorów) okaże się korzystna i celowa.

Wkraczając w zagadnienia współpracy z zagranicą, wyjaśnić trzeba, iż zgodnie z planem systematycznego rozwoju i podziałem na logiczne fazy rozwojowe fotografika polska celowo i świadomie nie stosowała importu wystaw zagranicznych, zajęta odbudową własną od podstaw i w izolacji tej — precyzowaniem na przyszłość swoich celów i form istnienia. Tak pomyślany okres bezimportowy przyniósł realne korzyści wzmożonego rozkwitu na terenie własnym i dał odpowiedni czas na rozpracowanie się jednostkom wybitnym — czy to w zakresie artystycznym, technicznym, naukowym czy organizacyjnym. Wprowadzanie w tym okresie czynnika obcego skomplikowałoby różne rozpoznania i zróżnicowało by wpływy, uniemożliwiając stworzenie wykresu czysto własnej twórczości. Zastosowanie takiego zabiegu było koniecznością psychologiczną i dało w wyniku zwartość i logiczną oraz rzetelną wiarę i ufność we własne siły. Psychologiczny ten zabieg uzdrowił fotografikę polską wstecz do ostatnich lat przedwojennych włącznie.

Wyżej opisane sprawy posiadają swoją nadbudowę w postaci istniejącej Katedry Fototechniki przy Politechnice we Wrocławiu. Ta od lat zaprowadzona katedra daje przygotowanie wyższe w zakresie technicznym i stanowi swego rodzaju dumę polskiej fotografii. Są jednak jeszcze inne zagadnienia, którym trzeba również takiej nadbudowy i takiego ujęcia naukowego. Stanowi to rzeczywiste, spontaniczne i ambitne dążenie fotografiki. Rozwój tej sprawy uzależniony jest od woli i decyzji Państwa, gdyż ludzi chętnych i odpowiednich nie brak i praca rozwinęłaby się poważnie i pomyślnie. Już dziś powiedzieć można, że rzecz (w projekcie) przemyślana jest wszechstronnie i gruntownie i odpowiednie jest przygotowanie duchowe. Jest to stan, czekający na znak rozpoczęcia akcji. Z grubsza traktując i nie uprzedzając wypadków — ucieleśnienie tej wizji widzi się w projektowanym Instytucie Fotografiki jako Sekcji Państwowego Instytutu Sztuki, której program jest już w fazie przygotowawczej — dyskutowany i obmyślany. Wypowiedziały się na ten temat Sekcji zasadniczo i podstawowo tęgie umysły, aprobując projekt jednogłośnie. Istnieje czas na przemyślenie i każdy dzień wzbogaca drzemiącą ideę o nowe doświadczenie i wartości. Jest to problem trudny i zmuszający do skrupulatnego przygotowania w skupieniu. Wchodzi tu w grę szczególny akcent odpowiedzialności.

Niezależnie od katedry wrocławskiej w kilku punktach przygotowuje się dalsze ośrodki naukowo-badawcze czy artystyczne na stopniu wyższym. Będą one jednak uzależnione (w odpowiednim czasie) w swoim zakresie i odpowiednio uzgodnione z działalnością Instytutu, który przejąć powinien zagadnienia centralne, a tylko poszczególne działy lub problemy pozostawić do rozpracowywania innym ośrodkom. W ten sposób uniknie się powtarzania tej samej pracy i całość przedstawiać będzie zsynchronizowany i zestrojony program. W szeroko zakrojonym programie Instytutu przewidziana jest działalność: naukowa i badawcza, artystyczna i techniczna, popularyzacyjna i propagandowa, wydawnicza, współpracy z krajem i za granicą i inne. Przewiduje się rozpoczęcie pracy od małych rozmiarów i rozbudowywanie jej w miarę rozwoju naturalnego. Ten system jest najpewniejszy — szczególnie w odniesieniu do instytucji, pomyślanej na długie lata działalności.

W ten sposób sprawy dzisiaj niełatwe do realizowania, jak np. sprawy wydawnicze (Almanachy) — znajdą stałą swoją realizację. Będzie można realizować to wszystko, co nawarstwia wzrastające obecnie nasilenie ruchu fotografiki. Ruch ten bowiem zatacza szersze kręgi, aniżeli zdolny zauważyć postronny obserwator. Widać to obiektywnie po stale rosnących kartotekach P. T. F. Trzeba tylko szeroki ten ruch ująć w nowy system celowej pracy, by nie był on marnowaniem cennego materiału fotograficznego, lecz pracował z pożytkiem dla Państwa i społeczeństwa. To jest sprawa wielkiej wagi, której rozwiązanie jest możliwe tylko przez propagandę krajoznawstwa, by w ten sposób zdobyć najbogatszy ilustracyjny materiał informacyjny o kraju — aż po wszystkie jego zakątki. Inicjator tej idei i jej niestrudzony krzewiciel, prof. Jan Bułhak, w najnowszej swojej pracy, napisanej obszernie i w sposób najbardziej współczesny, przedstawia tę myśl z całą finezją swego charakterystycznego stylu i wykwintnego sposobu wypowiadania się; toteż przyznać trzeba zupełną rację wywodom profesora. Idea ta wynika sama, jako wniosek z doświadczenia 50-ciu lat aktywności fotografiki polskiej, z obecnego układu spraw i rozrostu ruchu fotograficznego. Przemawia za nią prosta logika faktów i ciągle wzrastające zapotrzebowanie Państwa. Jest więc ona ruchem na wskroś społecznym i na wskroś pożytecznym. Odpowiada również współczesnym przesłankom psychologicznym, gdyż trudno uwierzyć, aby współczesnego, nawet początkującego amatora, mogły długo bawić bezmyślne „pamiątkowe" ciocie i przyjaciółki. I wtedy właśnie, w chwili takiej pierwszej własnej rewizji sensu poczynań, powinien zjawić się wierny doradca — P. T. F. — i wskazać amatorowi najwygodniejsze dlań ramy działalności krajoznawczej. Reszta, dalszy postęp — przyjdzie sam. Zrodzą się zainteresowania, odczucie, współzawodnictwo.

Na tym tle niedwuznacznie ujawnia się wielka i poważna rola P. T. F. Polskie Towarzystwo Fotograficzne — to wielka siła rzesz, to najbardziej potrzebna praca zbiorowa, to organizacja, która działalnością swoją wykuć powinna sobie szlachetną tradycję i zdecydowany autorytet. Planowanie ogólne (aż po Instytut) przewidzi takie formy współpracy z P. T. F., by organizacji tej dać możliwie wszelkie udogodnienia rozwojowe i otoczyć ją szczególną opieką. Pamiętać bowiem należy, iż bez P. T. F. nie ma przyszłości

fotografiki polskiej, choćby osiągnięcia garstki czynnych dzisiaj autorów były jeszcze większe, a całość intensywniej subwencjonowana.

Słowa powyższe niechaj będą określeniem odpowiedzialności moralnej i społecznej dla przywódców Polkiego Towarzystwa Fotograficznego. Niechaj uzmysłowią im wagę roli, jaką na siebie zechcieli przyjąć, i niechaj słowa powyższe pomogą do zacieśnienia współpracy w organizacyjnych wewnętrznych ramach Towarzystwa.

* * *

Szkicowo potraktowane i skromne powyższe wywody nie wyczerpują w zupełności problemów współczesnej fotografiki polskiej. Poruszyły tylko te sprawy, które są widoczne na codzień i dotyczą mniej więcej wszystkich zainteresowanych. Pominęły zaś celowo inne jeszcze sprawy, jako niedojrzałe do rzeczowego rozpatrywania, lub zbyt jeszcze płynne. Ich rozpatrzenie będzie wtedy celowe, gdy nadejdzie odpowiedni czas i układ sił współczynnych.

Warszawa, 10. 12. 1948 r.

LEONARD SEMPOLIŃSKI

Kamera i kierunki w szłuce polskiej i wskazania na dziś

Tak się dziwnie złożyło, iż Szanowny Prezes P. T. F.-u, chcąc mnie widocznie zupełnie unieszkodliwić, obdarzył mnie funkcją wygłoszenia dzisiejszego odczytu na tematy wzniosłe i poważne. Gorzej, gdyż dzisiejsza pogadanka, będąc jakoby ostatnią z serii wieczorów, poświęconych debatom nad sztuką tzw. nowoczesną, ma w zasadzie na celu podsumowanie osiągnięć, pewne uporządkowanie rozbieganych myśli i wygłoszonych tez moich Sz. Przedmówców. Jak Państwo widzą, zadanie moje nie jest łatwe, a sądząc po temperaturze poprzednich wtorków — nawet niebezpieczne.

Proszę mi przeto wybaczyć, że będę troszkę kulał, gdyż naprawdę czuję się jak stara baletnica, której powierzono wykonanie głównej partii operowej. Widzę wyraźnie, że wkraczam nie w swoją specjalność, gdyż od dawna już posiadamy wybitnych fachowców od tych rzeczy, którzy posiwieli i połysieli w odwiecznych bojach, staczanych o zagadnienia sztuki. Bardzo także proszę Szanowne Koleżanki i Kochanych Kolegów o wybaczenie, jeśli nie zawsze uda mi się utrzymać śmiertelną powagę, gdyż uważam, że wszelkie dysputy na zawiłe tematy sztuki nie mogą być traktowane jak wykłady nauk ścisłych, opartych na pewnych, matematycznych i fizycznych prawach.

Tematy, poruszane z tej kazalnicy podczas ubiegłych wtorków, są bez wątpienia wyrazem naszych chęci poszukiwań i dążeniem do zrozumienia pobudek, kierujących pracą artysty.

Często dochodzimy do wniosku, że niektóre ścieżki, którymi kroczy twórca, prowadzą nawet w odwrotnym kierunku. Że zamiast postępu sztuki widzimy jej upadek. Tak jednakże nie jest. Pozorny ruch wsteczny, prowadzący nawet do krainy prymitywu, tej matki każdej sztuki, nie jest cofaniem się w czasie i na pewno nie wyrządzi nam żadnej szkody. Twórca, który przebiega labirynt kierunków, idei, sposobów i tematów, jest podobny do pasażera pośpiesznego pociągu, odbywającego podczas podróży przechadzkę po pociągu w kierunku odwrotnym, tj. od strony lokomotywy do ostatniego wagonu. Czyż ten pozornie odwrotny kierunek ruchu opóźni jego przybycie do stacji? Przystępując do tematu, tj. do określenia udziału fotografiki w różnych kierunkach sztuki, muszę odwiecznym zwyczajem zacząć od Adama i Ewy, tj. od chwili jej powstania.

Po długotrwałych okresach gotyku, renesansu i baroku, diabelski młyn poszukiwań przyśpieszył obroty. Uświęcone kierunki trwają coraz krócej. Rozwój techniki, przemiany społeczne itd., były powodem, iż artysta coraz szybciej musiał przeżywać rzeczywistość. Okresy klasycyzmu i romantyzmu, będące okresami czerpania wzorów z dawno minionych epok — nie trwają długo. Koniec okresu romantyzmu jest datą urodzenia fotografii.

Fotografia, jeszcze mokra, znalazła się od wczesnego dzieciństwa w towarzystwie dostojnej, romantycznej i dość leniwej — plastyki. Nic dziwnego, że starsza pani potraktowała młodego intruza — jak panna nieślubne dziecko. Lecz fotografia, będąc przebiegłą osóbką, zapewniła czcigodną matronę o swej bezgranicznej miłości dla przyjętych form i obyczajów towarzyskich, panujących w świecie sztuki, i że marzy tylko o tym, aby mogła całe życie stąpać śladami swej szanownej protektorki.

Od tej pory rozwój fotografii jest, z małymi odchyleniami, prawie równoległy do rozwoju malarstwa, które z racji najbardziej pokrewnego rodzaju plastyki — jest dla niej wzorem. Kierunki w malarstwie znajdują swój wyraz i w fotografii. Końcowy okres malarstwa romantycznego daje nam szereg artystów, którzy szczególnie w portrecie pozostawili prace, będące do chwili obecnej cennymi zabytkami młodocianej fotografiki.

Artyści tego okresu, może najbardziej, zasługują na uwagę i szacunek, gdyż borykając się z trudną do opanowania stroną techniczną, włożyli wiele trudu i pracy, aby osiągnąć pożądane wyniki.

Fotograf tworzy cudownie skomponowane portrety, jakie możemy już zaliczyć do dzieł sztuki. Wzrost dobrobytu mieszczaństwa znajduje swój wyraz w biedermaierze. Jasne jesionowe meble, firanki z falbankami, serwantki zapełnione artystycznym srebrem i porcelaną stanowią doskonałe tło dla pięknie oprawionego portreciku fotograficznego. Nic dziwnego, że fotografia szybko wypiera kosztowne a często nieudolne portrety olejne.

Biedermeier, będąc okresem sztuki o charakterze mieszczańskim, szybko wypacza się, przechodząc w zwyrodnienie i to, co nazywamy obecnie dulszczyzną. Prawdziwie śliczne cacka sztuki stają się coraz bardziej przesłodzonymi kiczami, od których już droga niedaleka do snobistycznej ohydy. Sytuacja prawdziwych artystów staje się coraz bardziej trudna. Mieszczaństwo płaci — leczą żąda. Żąda takiej sztuki, jaka najbardziej odpowiada jego próżności. Nie wszyscy twórcy chcą się temu żądaniu podporządkować. Jedni, zatracając poczucie godności artysty, szybko się dostosowali do zachcianek burżuazyjnego mieszczaństwa. Inni nie. Jest to okres rozłamu wśród fotografów. Wyłania się postać tzw. fotografa zawodowego. Człowiek ten wyrzeka się własnej drogi, wyrzeka się, nie rzadko nawet, swej godności — stając się uniżonym sługą gustów P. T. Publiczności. Oddala się coraz bardziej od zadań i zagadnień sztuki — zostawiając natomiast perfidnie na swym szyldzie napis: Fotografia Artystyczna...

Dobrze jeszcze, jeśli fotograf zawodowy jest człowiekiem uczciwym i zawód swój traktuje jako smutną konieczność, lecz nie wyrzeka się nawyków, datujących się z epoki fotografii-sztuki. Osobnik taki staje się wtedy rzetelnym rzemieślnikiem, który poza uprawianiem swego zawodu, znajdzie czas, aby o szarej godzinie uronić łezkę wzruszenia artystycznego.

Inni, rezygnując z bardzo intratnej wówczas fotografii tzw. użytkowej, postanowili nadal stosować kamerę fotograficzną jako środek techniczny, służący do wypowiedzenia się w sztuce. W tym czasie powstaje w malarstwie bardzo śmiały i rewolucyjny kierunek — impresjonizm.

Impresjonizm już od pierwszego okresu wprowadza zasadnicze zmiany i w fotografii. Wprawdzie podstawa impresjonizmu — światło, wyobrażone przez rozszczepienie wiązki widma na zasadnicze barwy, nie mogło być w swej istocie, zasadą dla techniki czarno-białej, lecz zatracenie wyraźnego konturu i wprowadzenie plam światło-cienia w malarstwie zwróciło uwagę artystów fotografów na duże możliwości, wypływające z nowego kierunku.

Portret zaczyna być bardziej ciekawy. Operowanie światłocieniem, zaniechanie szczegółów, stwarza podobiznę nie tylko fizyczną. Coś się zaczyna zmieniać. Portret przemówił. Przemówił dzięki wprowadzeniu innych sposobów technicznych. Fotograf artysta odrzuca dokładnie skonstruowany obiektyw, tak do tej pory ceniony. Buduje obraz, w którym nie ma już typowo fotograficznej drobiazgowości. Zaczyna doceniać światło i cień. Wierny rysunek coraz mniej go interesuje. Z dokładnej i szczegółowej fotografii krajobrazu — powstaje pejzaż. Postęp techniki fotograficznej umożliwia wprowadzenie nieba. Można się już pokusić o osobiste wyrażenie się, zamiast dotychczasowego wiernego przedstawiania widzianych przedmiotów. Okres impresjonizmu jest najbardziej doniosłym w rozwoju fotografii artystycznej. Lecz, niestety, — nie w zawodowej.

Tutaj panuje w dalszym ciągu sztuczna dekoracja, najrozmaitsze mebelki i kolumienki, kotary z chwastami, sztuczne palmy, nie brak nawet, zupełnie już nie wiadomo dlaczego, trawy, rozrzuconej w malownicze kępki na wzorzystym dywanie. W tym zbiorze wszelakich rekwizytów z trudem już można rozróżnić postać ludzką, zaopatrzoną w starannie i gładziutko wyretuszowaną twarz. Taka fotografia przestaje już być nawet kiczem — jest to prawdziwa szpetota fotograficzna. Fotorafia staje się modna a zawód bardzo zyskownym zajęciem. Szeroka popularność tego rodzaju fotografii całkowicie zagłusza wszelką myśl artystyczną. Tak zwany „fotografista" tłumaczy się nieszczerze: „Dla chleba, panie, dla chleba!"

Drogi „fotografisty" i fotografa-artysty coraz bardziej się rozchodzą. W dążeniu do większej możliwości uniezależnienia się od ciasnoty technicznej powstają pewne sposoby otrzymywania obrazu jak najmniej zależnego od samej kamery. Powstaje przetłok, technika gumowa itd. Techniki te stworzyły nową gałąź plastyki. Obraz fotograficzny jest już tylko pewnego rodzaju szkicem dla dalszej indywidualnej obróbki. Tego rodzaju techniki, nie mając nic wspólnego z grafiką, gdzie dominuje rysunek, a tym bardziej z malarstwem, w którym k o l o r jest podstawowym czynnikiem — stanowią oddzielną grupę tzw. technik swobodnych. Niektórzy z artystów, uprawiających tego rodzaju sztukę, nazywają je chętnie technikami szlachetnymi. Proszę mi wybaczyć, że będę dalej mówił o sposobie mniej szlachetnym tj. o fotografice, gdyż w technikach szlachetnych jestem bardzo słaby i chętnie rezygnuję z tego tematu na rzecz inż. Dederki...

Wpływ malarstwa na fotografię był wielki. Wspólność tematów stwarza niebezpieczeństwo źle pojętej konkurencji. Wszystko, co daje fotografika, jest w najlepszym razie określane niezaszczytnym mianem wzorowania się na malarstwie. Tak jest, mniej więcej, aż do „wybuchu" Bułhaka.

Bułhak wprowadza u nas niesłychaną rewolucję. Fotografia artystyczna zrzuca z siebie cudze piórka. Bułhak, przyjaciel Ruszczyca, fotografuje równolegle do twórczości swego mistrza. Trudno już rozróżnić, który z nich jest malarzem a który fotografem. Bułhak pierwszy wnosi do fotografiki polskiej element wysokiego malarskiego poziomu. Fotografia przestaje być fotografią — staje się fotografiką. Twierdzę, iż od tej pory wpływ Bułhaka na fotografikę jest znacznie większy aniżeli wpływ malarstwa. Smutny okres secesji dlatego zbytnio nie zaszkodził fotografice polskiej, że ta pozostawała wówczas pod przemożnym wpływem — właśnie Bułhaka. Sztuka Bułhaka jednała sobie coraz więcej zwolenników. Skąpe grono fotografików, omal błyskawicznie, rozszerza się. Wyłaniają się coraz to nowe talenty. Wielkość sztuki Bułhaka



Prezydent R. P. Bolesław Bierut i Marszałek Rola-Żymierski przed pawilonem fotografiki na wystawie w Sopocie w r. 1948.

Fot. Kosycarz

sprawia, że jeszcze do tej pory pejzaż pozostaje pod jej wpływem. W portrecie królują Dederko i Dobrzański.

Fotografika coraz bardziej odbiega od naśladowania malarstwa. Nie bierze nawet dużego udziału w zmiennych jego kierunkach. Wystawy, literatura, czasopisma i wreszcie uprzystępnienie nabycia aparatu — stwarzają szerokie kadry fotoamatorów. Rozpowszechnienie fotografii amatorskiej przyczynia się do ogólnego, że tak powiem, nastroju fotograficznego. Niestety, nieliczne tylko jednostki interesują się fotografią poważnie. Większość amatorów traktuje kamerę jak ciekawą zabawkę techniczną, służącą do fotografowania rodziny i ostatecznie wykonania setek „pamiątkowych" zdjęć okolicznościowych. Tak traktowane fotoamatorstwo nie przyczynia się do rozwoju artystycznego Jeśliby mnie kto zapytał, co ciekawego wniosła fotografia amatorska w okresie międzywojennym, odpowiem, że błyszczący papier i ząbkowane brzegi...

Lecz wróćmy do fotografiki. Stosunkowo długi okres jednokierunkowości fotografiki sprawia, iż daje się zauważyć pewne znużenie.

Futuryzm, formizm itp. pobudzają fotografików do dalszych poszukiwań. Powstają nowe techniki, względnie są wykorzystane dawno istniejące a zapomniane sposoby techniczne. Metoda Persona, Izohelia, Wtórnik, Kagrotypia itd. znajdują licznych zwolenników. Nowe prądy w fotografice są początkiem gorących dyskusji.

W zawodzie fotograficznym panuje wszechwładnie retusz i pokutują resztki secesji. Prawdziwym meteorem w tej monotonii jest Dorys, który bodajże pierwszy wprowadza do portretu ciekawe zmiękczenie i efektowne podświetlenie włosów. Sposób ten spotyka się z entuzjastycznym przyjęciem i wkrótce zostaje bezmyślnie przyjęty przez wielu konkurentów. Przeglądając fotografie pięknych pań z ostatniego 25-lecia, mimo woli zastanawiamy się, czy nie są one przypadkiem podobizną jednej i tej samej osoby: jednakowe efekty świetlne, identyczny uśmiech, ząbki, brwi i rzęsy i wszędzie ta wspaniała niebiańska aureola.

Po prostu zaczynamy przypuszczać, że fotograf raz na zawsze ustalił sobie pewną receptę, przykręcił fotel i reflektory na stałe do podłogi.

Wojna i okupacja wprowadza duże zmiany do całej dotychczasowej działalności artystycznej. Powstają lub powracają pozornie niezrozumiałe kierunki, poszukiwanie innych tematów, zmienia się utarty kąt patrzenia na świat i człowieka. Warto się zastanowić, co jest tego przyczyną.

Straszliwy okres niedawno przeżywany, wyrywając człowieka z błogiego niebytu i względnie ustabilizowanego trybu życia, musiał wpłynąć nie tylko na jego sposób myślenia, lecz nawet fizycznie, na cały układ nerwowy. Widząc skutki wiekowej działalności rozumu ludzkiego w urządzaniu świata, dochodzimy do wniosku, że coś nie było w porządku. Wielki rozum „Króla Stworzenia" — nie zdał egzaminu. Sięgając gwiazd — nie potrafił urządzić na ziemi — człowieka. Widocznie dotychczasowa droga okazała się fałszywa. Co było tego powodem? Powód jest jeden: O b ł u d a.

Z jednej strony wysiłki uczonych, dążące do opanowania chorób i śmierci, międzynarodowe kongresy, obmyślające sposoby, jak walczyć z gruźlicą, rakiem itd.; z drugiej strony w tychże samych laboratoriach — opracowywane „naukowe" metody, mające na celu masową zagładę człowieka. Z jednej strony uczelnie o bardzo wzniosłych i szlachetnych programach; z drugiej — hitlerowskie „kształcenie" człowieka w mordowaniu ludzi tak, aby nie zadrgała ręka... Budowano muzea, pielęgnowano dzieła sztuki, później to wszystko starannie podpalano! Dużo, bardzo dużo, napisano i powiedziano o wielkim posłannictwie człowieka. Dochodzono nawet do wniosku, że świat właściwie został stworzony jedynie dla niego. Następnie — wymordowano „naukowo" miliony ludzi, bo ci byli Żydami... Budowano świetnie urządzone sanatoria i szpitale, lecz budowano także Majdanki, Treblinki i Oświęcimy...

Takich przykładów „rozumu ludzkiego" możemy cytować tysiące. Czyż to wszystko nie może wpływać na wrażliwą duszę artysty? Czyż nie może wywołać zniechęcenia albo buntu przeciw całemu dotychczasowemu systemowi wychowawczemu. Myślę, że może, — bo są do tego dostateczne powody. Rewolucja pojęć już nadchodzi. Widzimy ją w odkryciu rzeczywistych wartości człowieka. Widzimy ją w gruntownej zmianie ustroju społecznego.

Czy np. możemy żądać od artysty, który widział sterty trupów i porozrywane strzępy ciał ludzkich, rozwłóczone przez wygłodniałe psy, aby w dalszym ciągu w pięknie ubranej czy rozebranej modelce widział jedyny temat swej twórczości, Może tak, a może i nie.

To jest powodem, iż niektóre wrażliwe jednostki szukają piękna i wypoczynku w innych nieco światach. Ponieważ je znajdują, nie powinniśmy im przeszkadzać w ich twórczości. **Myślę, że nie ma żadnej recepty na sztukę** — bo jej być nie może. Wieczne poszukiwanie twórcy jest zasadniczym warunkiem rozwoju artystycznego.

Niezrozumiałe dla większości społeczeństwa te wszystkie futuryzmy, formizmy, symbolizmy, surrealizmy itp. kierunki, mające bądź co bądź, pewne podstawy rozumowe są powodem licznych ataków. Czego tam nie ma! Więc groźba wypaczenia całej sztuki, deprawowanie odbiorcy, skostnienie artysty, kpiny ze zdrowego rozumu itd., itd.

Słuchając tych głosów oburzenia, mimo woli oglądamy się, czy przypadkiem nie zbudowano już w pobliżu stosu, na którym nareszcie znajdą właściwy koniec niebezpieczni sekciarze. A cóż oni szkodliwego zrobili? Na czym polegają ich przestępstwa?

Groźne przestępstwo polega na tym, że ośmielili się doszukiwać się piękna lub wyrazu tam, gdzie do tej pory nie wolno go było szukać. Że oderwali się nieco od powszechnie przyjętych wzorów, będących źródłem natchnień dla innych. Cóż oni chcą burzyć? Burzyć, wydaje mi się, nie mają najmniejszego zamiaru. Może, najwyżej, starą familijną kanapę — chcą trochę przetrzepać....

Nie mają zamiaru zniszczenia poprzednich kierunków. Przeciwnie, rozszerzając krąg zainteresowań, przyczyniają się do wzbogacenia wiekowego dorobku artystycznego. Bywały znacznie gorsze metody wprowadzania nowatorstwa. Wprowadzenie chrześcijaństwa zburzyło nieomal całą sztukę ubiegłych wieków dlatego tylko, że była to sztuka pogańska. Barok — pozbawił nas zabytków romańskich i gotyku. Stanisław August, budując Warszawę „stanisławowską" — zrównał z ziemią wiele cennych zabytków naszego budownictwa. Były to wielkie błędy wprowadzania nowych kierunków.

Z czasem przyszło zastanowienie. Rewolucja Październikowa, niszcząc carat i ustrój wyzysku — pozostawia Pałac Zimowy, Ermitaż i Galerię Tretiakowską. Zmiany społeczne i objęcie władzy w Polsce przez człowieka pracy nie były powodem np. spalenia Muzeum Narodowego czy Wilanowa. Wręcz przeciwnie. Cały pozostały po wojnie dorobek artystyczny poprzedniego ustroju jest pieczołowicie pielęgnowany a obok nowoczesnych gmachów powstaje i Stare Miasto w swej zabytkowej szacie. Rozumiemy doskonale znaczenie dorobku kulturalnego ludzkości i nie jest wprost do pomyślenia, aby wrócił barbarzyński zwyczaj niszczenia wszystkiego, co powstało przed nami.

Lecz czy ten pietyzm dla twórczości dawnych epok ma być zakazem dla naszych dzisiejszych poszukiwań i dociekań? Takie rozumowanie — byłoby bardzo niebezpieczne. Nie twierdzę, że kierunki, które tyle zdrowia kosztują naszych krytyków — są ostateczną formą obecnych dążeń artystycznych. Myślę, że raczej nie. Głębokie przemiany społeczne znajdą na pewno odbicie w twórczości i tematyce.

Warto się nad tym zastanowić. Niewątpliwie pozorna niezrozumiałość tzw. nowoczesnych kierunków nasuwa pewne obawy. Może nie jest to obawa o jakieś szkodliwe wpływy, które mogą wyrządzić jakąś krzywdę społeczeństwu, ile obawa o to, że wskutek swego trudnego tematu i odmiennego sposobu jego podania kie-

runki te mogą być powodem osłabienia zainteresowania społeczeństwa sprawami sztuki.

Przystępując do trudnego zagadnienia upowszechnienia sztuki, musimy bardzo starannie przemyśleć sposoby postępowania, aby bezwiednie nie wyrządzić szkody i sztuce, i społeczeństwu. Słyszymy coraz częściej ze strony odbiorcy zdanie, że obecna sztuka nie jest zrozumiana przez społeczeństwo i że trzeba tworzyć takie dzieła, które będą posiadały zalety wychowawcze, humanistyczne. Jest w tym bardzo dużo racji i należy to wziąć pod uwagę.

Jest rzeczą zupełnie jasną, iż nie przygotowany odbiorca chętniej ogląda, czyta czy słucha dzieła sztuki o tematyce łatwej, naturalistycznej, aniżeli utwory o bardzo zawiłej myśli czy formie. Widz-odbiorca pragnie oglądać dzieła, które wyraźnie **przedstawiają** dom, człowieka, krajobraz czy jakąś scenę, nie wymagającą odgadywania. Ogląda z przyjemnością takie dzieła, które przedstawiają wszystko „jak żywe". Niewykształcony czytelnik łatwiej zrozumie Syrokomlę czy Konopnicką, lecz nie jest w stanie **pojąć** wielu innych bardzo wybitnych ale „trudnych" poetów. Czyż mamy go za to potępiać? Stanowczo — nie. Teoria Einsteina jest zrozumiała jedynie dla dobrego matematyka-myśliciela i nawet biegły buchalter jej nie zrozumie. Lecz czy poza matematykami wszyscy inni ludzie są mniej warci dlatego, że nie są w stanie objąć rozumem dowodzeń genialnego uczonego? Nie możemy również winić nie przygotowanego odbiorcy.

Niestety, bardzo dużo przyczyn złożyło się na to, że społeczeństwo, które winno być wielkim odbiorcą sztuki — jeszcze nim nie jest. Czyż mamy prawo żądać od społeczeństwa zrozumienia, kiedy jeszcze nie wszyscy czytać potrafią? Czy można wymagać, aby człowiek pracy, pozbawiony przez całe wieki możności brania udziału w szerzeniu i konsumowaniu dorobku kulturalnego, miał możność zajęcia się przejawami i rozwojem sztuki. Człowiek ten był za daleko od ośrodków, w których sztuka znalazła siedzibę. Sztuka mieszkała w zamkach i pałacach. Jedynie kościół był przeznaczony dla szerokiego ogółu. Lecz sztuka kościelna, tworzona niejednokrotnie przez wielkich artystów, była przeznaczona dla innego celu. Obraz — nie był dla odbiorcy obrazem tj. dziełem sztuki. Obraz był przede wszystkim wizerunkiem Boga czy świętego, do którego można się było jedynie modlić. Tematyka obrazu czy rzeźby miała na celu wzbudzenie strachu przed piekłem, lub przedstawienie rozkoszy, jakie czekają człowieka posłusznego po śmierci.

Nic dziwnego, że często na najgorsze bohomazy, byleby przedstawiały jakiegoś świętego, patrzono jak na rzeczy święte, a nie jak na dzieła sztuki. Takie „wykształcenie" stworzyło bezkrytyczność odbiorcy, który w końcu nie zdawał sobie nawet sprawy, że mogą istnieć jakieś inne wartości — pozareligijne.

Na szczęście wrażliwa dusza naszego ludu stworzyła sobie własną sztukę, sztukę ludową. Tam była prawda i szczerość twórcza naszego chłopa.

Jest rzeczą niezmiernie ciekawą i doniosłą dla naszych badań nad poziomem kultury społeczeństwa, że tematyka sztuki ludowej przejawia pewną dążność do abstrakcji. Jest to sztuka przeważnie formalna i symboliczna. Wyraża się to przede wszystkim w bardzo rozpowszechnionym ornamencie. Czyż wycinanki łowickie, pisanki wielkanocne, rzeźbę podhalańską — możemy zaliczyć do sztuki realistycznej?

W sztuce ludowej dominuje kreska, symetryczna figura geometryczna, plama barwna i cały szereg form raczej abstrakcyjnych, niż naturalistyczych. Obraz malowany na szkle czy figurka Jezusika Frasobliwego — są dziełami pełnymi prostoty i szczerości i niewiele mają wspólnego z naturalizmem. Więcej **wyrażają**, niż **przedstawiają**.

Zdrowe i istotne poczucie sztuki tkwiło głęboko w naszym ludzie. Chęć żerowania na tej potrzebie sztuki wśród ludu stwarza tzw. przemysł „częstochowski". „Religijny" ten przemysł, bardzo szybko spaczył prostą sztukę ludową. Tandeta fabryczna robi swoje. Wkrótce zostają usunięte piękne zabytki sztuki ludowej a na ich miejscu zjawiają się ołowiane krucyfiksy i drukowane obrazy w złotych ramach. Zjawia się i fotografia. A jakże! Zjawia się w postaci ślubnego „portretu", wykonanego z dwóch niezupełnie ślubnych zdjęć. Zły duch fabrykantów dokonał swego. Sztuka ludowa przestała istnieć.

Nawet kościół, będący niejednokrotnie małym muzeum sztuki a będący pod opieką ograniczonego proboszcza — zmienia swój wygląd. Cenne stare obrazy wyrzucono na strychy a na ich miejscu umieszczono fabryczne, przeważnie niemieckie oleodruki. Renesansowe i barokowe ołtarze ustąpiły miejsca katalogowemu pseudo-gotykowi. Zamiast starego świecznika — powieszono secesyjną lampę ze stołowego pokoju...

Tak było na wsi. A cóż działo się w miastach? Mieszczaństwo miało wprawdzie więcej możności i łatwiejszy dostęp do zdobyczy kultury, lecz wszechwładnie panująca moda będąca przeważnie wytworem również fabrycznym, znalazła chętnych odbiorców na swoje produkty „sztuki". Niejednokrotnie usuwano stare meble, prawdziwe dzieła sztuki stolarskiej, by zastąpić je modną tandetą secesyjną. Stare srebra, kute nierzadko przez artystów, usunięto zastępując je silnie reklamowanymi, modnymi i masowo produkowanymi wyrobami. Obrazy à la Żmurko, kopie Kossaków czy Cieślewskich — nadawały fałszywy poziom artystyczny.

Robotnik nic nie posiadał. Miejscem jego zaopatrywania się w niezbędne przedmioty były Pociejów i Kercelak. O sztuce słyszał, że coś tam takiego podobno istnieje, lecz ani czas, ani środki nie pozwalały mu na to, aby się tym bliżej zainteresować. Czasem, w przystępie dobrego humoru, nabył nawet pod Saskim Ogrodem obraz, o ile oczywiście ten był „olejno ręcznie malowany" a nie żadną „lipą". Muzykę, owszem, znał — z katarynki, harmonii i z kilku płyt gramofonowych z kiepskimi kupletami...

Smutne są to dzieje, zwłaszcza jeśli się zastanowimy, że nic albo prawie nic nie robiono, aby temu choć w małym stopniu zaradzić.

Obecnie, dzięki wielkim przemianom społecznym, konieczność upowszechnienia sztuki jest jednym z naczelnych naszych zadań. Zagadnienie, jak tego dokonać, musi być wszechstronnie przemyślane. Musimy głęboko się zastanowić, czy należy przystosować poziom, technikę i tematykę — do poziomu zapóźnionego w rozwoju artystycznym odbiorcy. I czy przyjęcie takiego systemu nie odbije się ujemnie na twórczości artysty. Czy też — wytężyć wszystkie siły, aby odbiorcę podnieść do poziomu świadomego konsumenta, zdającego sobie sprawę z tego, co spożywa. Trzecim wyjściem byłoby stworzenie specjalnej sztuki, przeznaczonej dla nie przygotowanych odbiorców, i pozostawienie sztuki „wyższego rzędu" — dla znawców. Takie wyjście należałoby traktować, jako przejściową konieczność, tolerowaną do czasu podniesienia ogólnego poziomu artystycznego szerokich warstw społecznych.

Uważam, że przede wszystkim należy poświęcić jak najwięcej uwagi zagadnieniu wychowania odbiorcy. Jest to bodaj jedyna właściwa droga. Majakowski i Gałczyński trafią „pod strzechy", lecz dopiero po Mickiewiczu, Kraszewskim i Sienkiewiczu. Szymanowski — po Lewandowskim i Moniuszce.

Powracając do tematu tj. do roli kamery w kierunkach rozwoju sztuki polskiej, jestem zdania, że każdy kierunek fotografiki może przyczynić się do podniesienia poziomu artystycznego, byleby dzieło, będąc owocem pracy artysty, nie było banałem i produktem dążenia do zdobycia tanich oklasków. A jeśli twórca będzie posiadał i odbiorców — spełni już dostatecznie obowiązek społeczny.

Fotografujmy człowieka, jego pracę, krajobraz, architekturę chwytajmy życie na gorąco, jeśli znajdujemy w tym, co robimy, twórczą podnietę, i nie obawiajmy się, że wyjdziemy z mody. Wystrzegajmy się tylko pracy bez przekonania, pracy wykonywanej jedynie z obowiązku, pracy na zimno. Bo tak pojęta „twórczość" — przestaje być sztuką. Pracujmy zgodnie z wewnętrznymi pobudkami, które nami kierują, lecz nie obrzucajmy kamieniami tych twórców, którzy czer-

pią swe natchnienia z innych tematów i używają innych sposobów dla wyrażenia swych myśli. Nie potępiajmy lekkomyślnie nawet takich, którzy wynajdują piękno w rozlanym atramencie... Pamiętajmy, że nie przemyślana krytyka może wyrządzić wielką krzywdę szczerym artystom. — Paganini został posądzony o współpracę z diabłem, dlatego, że ośmielił się przedłużyć smyczek i zmienić struny swych skrzypiec; ba, potrafił podobno grać nawet na jednej strunie! — I nie przyjmujmy twórczości trochę innej tak, jak stare dewotki francuskie przyjęły słynne obrazy Maneta: („Olimpię" i „Śniadanie na trawie") — kłując je parasolkami... Nie obawiajmy się wynaturzenia artysty i skostnienia sztuki, bo tam, gdzie jest zapał i wieczny ruch — panuje młodość. A młodości daleko do sklerozy. I jeszcze jedno: Pamiętajmy, że twórca podczas tworzenia powinien sztukę tylko przeżywać — a nie przeżuwać.

MGR ROMAN BURZYŃSKI

O uczestnictwie w konkursach

Pragnę napisać o konkursach fotograficznych, od strony... kuchni. Nie o wielkich zagadnieniach artystycznych, nie o pracy artysty i amatora, który obsyła konkursy swymi fotogramami, ale z punku widzenia organizatora takich imprez. Przyjrzałem się z bliska organizacji kilku konkursów i wszędzie zwróciłem uwagę na pewne ciekawe szczegóły, wymagające omówienia, zreorganizowania i naprawienia.

Są to sprawy bardzo ważne i bardzo drobne. Zacznijmy od drobnych.

Zdumiewający dla mnie był zawsze fakt, jak mało inwencji wykazują uczestnicy konkursów w zakresie wybrania dla siebie godła. Wyglądało mi to zawsze na to, że artyście już tak wyczerpało się natchnienie przy tworzeniu obrazów konkursowych, że już nie starczyło sił na wymyślenie godła. W rezultacie przychodziły na konkursy godła świadczące o inwencji równającej się dosłownie zeru: różne „IK", „ROE", „UO" itp.

Na jednym z konkursów dwaj znakomici autorzy nadesłali (oczywiście był to przypadek) swe prace oznaczone przez jednego „Znak zapytania", przez drugiego szyfrem „?". Proszę sobie teraz wyobrazić, jakie męki przeżywała jury konkursu, skoro przez kilka kolejnych posiedzeń stale mieszały jej się: ten znak zapytania pisany i ten znak zapytania „rysowany", ale przecież n a p i s a n y.

Kochani uczestnicy konkursów! Musicie wiedzieć o tym, że Wasze godła nie są drobną formalnością, figurującą w czasie trwania konkursu na dołączonej do prac kopercie! Jest to Wasze przybrane na pewien dłuższy czas nazwisko, o którym ciągle się mówi, które się wymienia wiele razy w zestawieniach prac nadesłanych, w rozmowach sędziów konkursowych, w protokółach.

Wyobraźmy sobie taką rozmówkę kilku członków jury w czasie poważnego posiedzenia sądu:

— Według mnie bromy tego „IA" są nieco podobne do „OA". Gdyby nie ta trzecia praca „Znaku zapytania", tego pisanego znaku zapytania, całymi słowami, wyznaczyłbym na drugie miejsce tego „IKUKU".

— Przecież to nie jest znak zapytania pisany, lecz rysowany!

— Tak, a takie podobne do „BB"!!!

Niemniejszą makabrą dla organizatorów konkursu są godła cyfrowe. Powiedzmy godło „72" lub" 987654326667.

Na jednym z konkursów postanowiono dla dokładniejszej ewidencji numerować wszystkie nadchodzące prace numerem kolejnym. Były potem takie „kwiatki", że fotogram numer 17 miał godło „16", a fotogram nr 16 trafił na godło „76". Prace opatrzone godłem „72" miały kolejne numery 62, 63 i 64. Można sobie wyobrazić, ile łez wylała maszynistka, której dyktowano „na maszynę" wykaz nadesłanych prac, i jak zgrzytali zębami członkowie jury przy rozmowach:

— To jest 72 ?

— Nie, to jest 16, godło 15...

— Daleko lepsze od 73, godło „2"...

A zatem: Godłem powinien być pełny, gramatyczny, zrozumiały, łatwy do odmieniania we wszystkich przypadkach wyraz. Na przykład...no, powiedzmy, godło „KAMERA". Głosują na prace „Kamery", „Kamera" nadesłał 4 prace, itd. Pod karą więzienia powinny być zabronione wszelkie godła tworzone z liter, cyfr, znaków pisarskich jak „?", „%", „§" etc.

Kochani! Naprawdę jest tyle dziedzin, skąd można zaczerpnąć ładne a przytem możliwe do czytania, mówienia i pisania godła!

Np. z mitologii: Apollo, Zeus, Herkules, Perseusz. 9 różnych muz, i chyba ze stu bogów.

Z Astronomii: Gwiazda, Mgławica, Kometa, i sto innych popularnych nazw.

Z naszej Fotografii: Aplanat, Monokl, Peryskop, Retuszer, Pozytyw, Negatyw, Reflektor i 250 dalszych znanych, codziennych przedmiotów!

A poza tym: fauna, flora, historia, literatura, geografia! Cały świat! Trzeba tylko ruszyć trochę... dowcipem.

I zawsze trzeba pamiętać o jednym: Godło jest po to, aby starannie ukryć za nim prawdziwe nazwisko autora. Dlatego już zupełnie niewybaczalny jest wybór godła przez napisanie swego własnego imienia i nazwiska w odwrotnym porządku. Ktoś nazywa się np. Stefan Konik, i pisze na swych pracach godło „Kinok Nafets". Potem wszyscy członkowie jury muszą jeden przed drugim udawać... nieinteligentnych jegomości, którzy oczywiście nie domyślają się, kto to jest ten pan Kinok...

Gdy chodzi o konieczność zachowania dyskrecji, zjawia się jeszcze jedna sprawa. Nazwisko nadawcy na paczkach z pracami, przesyłanych pocztą.

Nie wiem, czy to zbytnia miłość własna, czy lenistwo, aby w najbliższym urzędzie pocztowym zapytać o przepisy, dotyczące listów poleconych... Może jedno i drugie. Faktem jest, że połowa przesyłek z fotogramami, nadchodzących do organizatorów konkursu, zaopatrzona bywa ni mniej ni więcej, tylko w... pełne imiona, nazwiska i adresy autorów.

Co robić z tą sprawą? Przecież nazwiska mają pozostać tajemnicą! Czy wejść w kontakt z listonoszem i prosić go, aby na schodach wycinał nożyczkami z przesyłki nazwisko nadawcy, zanim odda ją organizatorowi konkursu? Zaprzysiężyć przy czarnych świecach cały zarząd organizacji, że będzie otwierał paczki z zawiązanymi oczyma? Zabronić wstępu do lokalu organizacji członkom sądu konkursowego przez cały czas trwania konkursu, to znaczy na okres przeciętnie 3 miesięcy?

Tymczasem sprawa jest taka prosta:

Przepisy pocztowe **nie wymagają podawania nadawcy na listach poleconych.** Jest to zadawniony zwyczaj z przed pierwszej jeszcze wojny, pokutujący nie wiadomo dlaczego do dzisiaj. Nadawca listu poleconego (a fotogramy najlepiej wysyłać listami poleconymi, które wolno nadawać do wagi 2 kg), na wypadek zaginięcia przesyłki, reklamuje ją na podstawie posiadanego pokwitowania poczty (tzw. recepisu). Nazwisko nadawcy absolutnie nikomu nie jest potrzebne i przez nikogo nie jest wymagane.

Przesyłki, nadchodzące na konkurs a zaopatrzone w nazwisko „nadawcy", winny być bezwarunkowo odrzucone i w stanie nierozpakowanym zwrócone autorowi.

Przy odrobinie dobrej woli i fantazji, chcąc na złość wszystkim a nawet poczcie zamieścić koniecznie „nadawcę", można zamiast swego nazwiska podać nazwisko i adres:

a) cioci, wuja, kolegi, znajomego, prababci, na której nazwisko przesyłka będzie nadana i w razie potrzeby reklamowana.
b) miejscowego oddziału PTF.

Następną sprawą drobną a makabryczną jest termin wysłania fotogramów na konkurs. Przebieg tego zagadnienia przedstawia następująca przykładowa tabelka, ilustrująca dzieje wszystkich znanych mi konkursów:

Termin	Ruch nadchodzących do organizatora fotogramów konkursowych	Stan psychiczny organizatora konkursu
1 kwietnia	—	cieszy się że ogłosił konkurs
pierwszy i drugi miesiąc po ogłoszeniu konkursu	—	nudzi się i czeka
trzeci miesiąc po ogłoszeniu konkursu t. zn. czerwiec	—	denerwuje się ale czeka
czwarty miesiąc, t. zn. lipiec	—	ogarnia go czarne zwątpienie na temat „nic na konkurs nie przyjdzie"
31 lipca	nadchodzi jeden fotogram	wyrywa sobie włosy z głowy
31 sierpnia, a ostatni dzień dopuszczający nadsyłanie prac konkursowych	nadchodzi jeden fotogram	szaleje, płacze, wyje z wściekłości
1 września (już jeden dzień po terminie)	co dwie godziny przychodzi listonosz i każdy z nich niesie po 10 — 25 paczek z fotogramami. Każda paczka jest oczywiście Expressem. Łącznie w ciągu 10 godzin nadchodzi 1250 fotogramów...	chwyta zębami za klamkę i wisi tak całą noc do rana. Następnie...

...następnie przez trzy dni nie je, nie śpi i w szalonym pośpiechu porządkuje, układa i rozpakowuje 300 przesyłek, które mógł był sobie przecież rozpakować jakoś po ludzku, gdyby nie zamiłowanie u uczestników konkursu do przysyłania prac na 3 sekundy po ostatecznym terminie...

Kochani!... W tym miejscu nie piszę ani „postulatów", ani „rad". W tej sprawie jak się to mówi,, nie ma co gadać"!!!

Ostatnią sprawę, którą chcę poruszyć to regulamin jury.

Nasze sądy konkursowe — o ile wiem — pracują bez regulaminów. Są bardzo poważne argumenty za tym, aby regulaminy były, i są bardzo poważne argumenty przeciw regulaminom.

Argumenty „przeciw": członek jury jest człowiekiem! Jest artystą. Ma pełne prawo oceniać prace według swego całkowitego subiektywnego punktu widzenia. Ma prawo myśleć swoimi własnymi kryteriami. Ma prawo kierować się nawet intuicją.. Tego wszystkiego nie da się ująć w żadne przepisy i paragrafy.

Argumenty „za regulaminem": Regulamin, oczywiście rozsądnie i przez fachowców ułożony, niewątpliwie ułatwiłby i uprościł prace jury. Nie dopuściłby do długich dyskusji pomiędzy sędziami, z których jeden twierdzi, że x równa się a, zaś drugi, że x równa się z. Istnienie regulaminu, powszechnie znanego, wzbudzi niewątpliwie wzrost zaufania do jury i podniesie w oczach uczestników autorytet sędziów. Uczestnicy będą wiedzieć, „czego się trzymać", a następnie niewątpliwie jaśniej zrozumieją decyzję jury.

Sprawa regulaminu dla jury, regulaminu tak opracowanego, aby mógł służyć wszystkim oddziałom PTF-u na wszystkie okoliczności, jest jednak zbyt ważna, aby ją było można omówić w jednym artykule. Powinno wypowiedzieć się na ten temat kilku autorów. Sprawa powinna się znaleźć na porządku obrad najbliższego Walnego Zjazdu PTF.

KONKURS

na odznakę organizacyjną P.T.F. ogłoszony w numerze 11 „Świata Fotografii", został odroczony. Termin nadsyłania projektów przedłuża się do dnia 31 grudnia 1949 roku

MGR TADEUSZ LUBOSIEWICZ

Nasze ilustracje

Zapytał mnie pewien esteta, czy jestem zwolennikiem nowych kierunków w sztuce. Odpowiedziałem twierdząco, ale że rozmowa miała charakter „a la minute" nie sprecyzowaliśmy pojęcia postępu i nowoczesności.

Jeżeli nasza świadomść, a więc i twórczość wyrasta i kształtuje się na realnym, materialnym podłożu naszego bytu, tedy trudno nam nazwać postępem to, co się odrywa od swego materialnego podłoża, buja w obłokach, błąka się we mgle idealizmu lub nadrealizmu (co na jedno przecież wychodzi).

Twórczość artystyczna jest wynikiem patrzenia artysty na świat przez pryzmat społeczny — przez pryzmat swojej klasy. Wiąże się z tym i sprawa tzw. „me-



Fragment z Wystawy E. Hartwiga w Częstochowie

Fot. L. Kusznir

cenatu" — zapotrzebowania społecznego na takie, a nie inne dzieło. Mieli swych mecenasów mistrze renesansu i baroka, mieli ich i mistrze wszystkich stylów kierunków epoki burżuazyjnej, mają swojego mecenasa i twórcy dzisiejsi, mistrzowie epoki, która już jest lub która nadchodzi, zależnie od kraju w którym tworzą, zależnie od klasy z której się wywodzą, lub z którą są ideologicznie związani. Sztuka miała charakter klasowy. Nie było nigdy „sztuki dla sztuki". Czy mecenasem jest papież czy bankier — reprezentują oni swoją klasę społeczną której zapotrzebowanie kulturalne zaspakaja artysta — jej wychowanek i syn nieodzowny.

Tu, gdzie porządek burżuazyjny został zachwiany względnie obalony, w całej okazałości objawia się prawda o społecznym charakterze mecenatu sztuki. Bankiera, przemysłowca, kupca — tych mecenasów za którymi stoi ich klasa, zastępuje kto inny, — bezpośrednio jako mecenas występuje klasa robotnicza. Jej zapotrzebowanie musi zaspokoić artysta swoją twórczością. Jeżeli tego nie spełni, jeżeli twórczość jego tkwi korzeniami w czasach minionych, związana jest z epoką, która niepowrotnie została wycofana z obiegu historii — mówimy wówczas, że sztuka taka jest konserwatywna, wsteczna, zacofana.

Tematyka i forma muszą się wiązać z bytem, z tym, co jest, z realizmem, z materią. Sztuka musi być wyrazem życia społecznego i sięgać w przyszłość w oparciu o istniejące warunki, musi odzwierciedlać, uczyć, nadawać kształt artystyczny tęsknotom tkwiącym w masach.

Dziś, w dobie kultu pracy, klasa budująca, nowy, lepszy, wspaniały i sprawiedliwy świat może być i jest jedynym mecenasem sztuki. Równie bliski jest światu pracy brazylijski malarz Dortinari, jak nasz rzeźbiarz Dunikowski, równie obcy są światu nadrealiści, choćby głosili najbardziej rewolucyjne hasła.

Przestaliśmy się bawić w rewolucje idealistów, przestaliśmy im wierzyć. Nie odgrywa tu roli ani szerokość geograficzna, ani narodowość, ani barwa skóry. Wielkość, heroizm walki i pracy nie da się zmieścić w ciasnych ramach nacjonalizmów.

Fotografika, jeżeli ma być sztuką postępową, musi odpowiadać zapotrzebowaniu tego wielkiego mecenasa sztuki jakim są masy pracujące. Ich wielkość i wzloty ich dole i niedole, ich wysiłek i trud bohaterski muszą znaleźć swój artystyczny wyraz w fotografice. Fotografika musi się stać sztuką klasową, by stać się Sztuką, by wznieść się na wyżyny Wielkości, by zyskać walory nieprzemijające.

Dzisiejsze nasze ilustracje dobitnie świadczą, że nasza fotografia po długim błąkaniu we mgle, po szukaniu po omacku — weszła na właściwą drogę.

Praca jest tematem wszystkich ilustracji.

„W przędzalni bawełny" Romana Burzyńskiego. Fantazja i romantyka w najlepszym tych słów znaczeniu. Bogactwo linii. Plama wyraźna i nie rażąca. Obraz ten zaliczyłbym do najlepszych z dzisiejszej serii, mimo drobnych usterek, jak np. niespokojna i nieuzasadniona jasna plama z prawej strony nad głową robotnicy i ręka lewa wyłamująca się z całości, niepotrzebnie łamiąca linię.

Inż. Strumińskiego „Przy zasuwie". Czarna, ostro zarysowana plama w prawym górnym roku rozprasza uwagę, a jasna smuga na twarzy robotnika nie przyczynia się do podkreślenia jej wyrazistości. Z obrazu bije spokój i pewność człowieka rządzącego maszyną. Linie zasadnicze skupiają naszą uwagę we właściwym punkcie: zetknięcie rąk człowieka z mechanizmem kierującym maszyną.

Doskonały kompozycyjnie jest obraz Henryka Hermanowicza „Oczyszczanie błotniarek". W napięciu mięśni dobitnie uwidoczniony trud i wysiłek. Na pierwszym planie — mięśnie, napięte z wysiłku, ręka mocarna, ręka człowieka pracy, robociarza. Głowa na drugim planie nie tylko uzupełnia kompozycyjnie obraz. Patrzcie, co za skupienie i uwaga! Widać, że to nie mechaniczna praca muskułów że myśl pracuje z równym natężeniem, żeby szybciej, żeby lepiej i sprawniej pracowały mięśnie i maszyny.

Makarewicz zszedł do podziemi kopalni. Jego „Górnik ze świdrem" jest kompozycyjnie dobry, ale nieco stateczny. Brak mu właśnie tej skupionej uwagi, brak uwidocznionego wysiłku. Całość robi wrażenie zdjęcia upozowanego.

Wad tych nie posiada natomiast obraz Zofii Burzyńskiej „Łopata". Ruch jest dobrze uchwycony. Nie razi nas nawet kontrast między jasną plamą łopaty a czarną czeluścią wnętrza, przeciwnie — przyczynia się do uplastycznienia całości. Zdaje się, że bez szkody dla obrazu dałoby się „obciąć" jedną belkę od dołu.

zmniejszałyby się przez to ilość linii (dość ostrych), przecinających obraz wszerz i dość jasną i rozległą plamę odwracających naszą uwagę od tematu. Głowa robotnika stykająca się z górną ramą obrazu zyskałaby może, gdyby dodać nieco tła od góry.

Stanisław Ziółkiewicz podjął się trudnego zadania. Chciał uchwycić na kliszy żywe piękno snopa iskier, sypiących się ze spawanego metalu. Więcej jednak ekspresji daje nam sama postać „Spawacza", niż zewnętrzne objawy jego pracy. Ta biała plama, rozpryskująca się na setki linii (punkt centralny wybrany zresztą b. trafnie) nie potrafi w dostatecznej mierze skupić naszej uwagi. Bardziej fascynująca twarz spawacza, twarda, stanowcza, bardzo charakterystyczna dla ludzi tego właśnie zawodu. Drewniane deski stołu nie stanowią odpowiedniego tła, ani nie uświetniają obrazu. Stanowią raczej nieprzyjemny kontrast.

Edwarda Hartwiga „Robotnicy i maszyny". Obraz o wielkich walorach artystycznych. Bardzo dobry rozkład światłocieni podkreśla nam spokój godność i powagę dwóch starych robotników. Młoty na ramionach, praca skończona, zębate koła w bezruchu odpoczywają. Z gmatwaniny kół i trybów wychodzą robotnicy. Obraz stanowi zwartą całość. Zespolenie człowieka z maszyną podkreślone subtelnie. Trudno o spokój i harmonijność linii w fabryce. Autor znalazł dobre rozwiązanie i tematyczne i kompozycyjne.

„Wisła dostarcza piasku" Antoniego Iszczuka. Trzeba było choć jeden kamień rzucić w tę Wisłę, żeby nieco ożywić martwotę wody i zdeformować nieco odbicie kładek. Poza tym dla kompozycji geometrycznej, dla układu linii autor poświęcił pracę i wysiłek piaskarzy. Człowiek zszedł na plan dalszy jako sztafaż. Forma pochłonęła treść. Nie znaczy to jednak, by tego rodzaju cięcie obrazu trójkątem nie było interesujące. O ile jednak autor umiejętnie operuje linią, o tyle lekceważy bryłę i światłocień, o ile pielęgnuje formę (jak widzimy —jednostronnie) o tyle zaniedbuje treść. A szkoda, gdyż ma ku temu odpowiednie warunki. Ruch obu piaskarzy uchwycony trafnie, co pozwala przypuszczać, że zobaczymy jeszcze obrazy p. Iszczuka doskonalsze pod względem treści i kompozycji.

INŻ. MIKOŁAJ ILIŃSKI

Papiery fotograficzne Filmu Polskiego

Dnia 18 lutego 1949 r. Zakłady Fotochemiczne Filmu Polskiego nr 2 w Bydgoszczy (dawn. fabryka „Alfa") rozpoczęły po długiej przerwie produkcję papierów fotograficznych na podłożu barytowanym. Przerwa ta spowodowana była brakiem dostaw papieru barytowanego, którego się w Polsce nie wyrabia. Próby zastąpienia zagranicznego papieru barytowanego krajowym papierem niebarytowanym, wykonane w roku 1947, dały z początku dobre wyniki. Papier „na podłożu krajowym" był przyjęty życzliwie przez odbiorców i wobec braku papieru barytowanego, był szeroko zastosowany. Niestety, w połowie roku 1948 papiernia wyrabiająca papier podłożowy do celów fotograficznych, zmieniła noże w urządzeniach do rozdrabniania masy papierowej (holendrach), oraz skrobacze walców na maszynie papierniczej, z nierdzewnych na zwykłe stalowe. Zmiana ta spowodowała zanieczyszczenie masy papierowej cząsteczkami stali, które zamieniały się w rdzę i powodowały lokalne odczulenia emulsji w postaci białych plamek. Szczególnie wrażliwa na te zanieczyszczenia była emulsja bromosrebrowa. Po ujawnieniu tej wady produkcja papierów na podłożu krajowym została wstrzymana do czasu ponownej zmiany urządzeń w papierni na nierdzewne, oraz wzmożone zostały starania o sprowadzenie papieru barytowanego. Papier nadszedł dnia 15 lutego 1949 roku i zaraz po wypróbowaniu został użyty do produkcji.

W pierwszym rzędzie nadszedł papier błyszczący cienki i kartonowy tudzież do wyrobu papierów rentgenowskich. W najbliższej przyszłości nadejdą również papiery matowe białe, błyszczące kremowe i jedwabiste (rastrowe) oraz matowe kremowe i dokumentowe. Przewiduje się zaopatrzenie fabryki w surowiec do połowy 1950 roku. W najbliższym czasie zawarte zostaną nowe kontrakty na dalsze dostawy papieru barytowanego.

Jak widać, po raz pierwszy od końca wojny usunięta została główna przeszkoda do normalnego uruchomienia fabryki papierów fotograficznych w Polsce. Produkcja Zakładów Fotochemicznych nr 2, nastawiona została wyłącznie na papiery i płyty szklane. Wyrób błon obejmą Zakłady Fotochemiczne nr 1 w Warszawie (dawn. J. Franaszek). Zakłady bydgoskie posiadają jeszcze niewielki zapas celuloidu na błony rentgenowskie, które wyprodukują do 1 lipca br. , po czym zajmą się całkowicie wyrobem papierów i płyt.

Na rok 1949 zaplanowano wyrób następujących gatunków papierów:

1. Papiery wysokoczułe do powiększeń, o czarnej barwie obrazu: „Brom", w 4 stopniach kontrastowości: twardy, normalny, specjalny i miękki.

2. Papiery niskoczułe do odbitek stykowych portretowych, o ciepło czarnej barwie obrazu: „Chlor B", w 3 stopniach kontrastowości: normalny, specjalny, miękki.

3. Papiery niskoczułe do odbitek stykowych amatorskich, o czarno-niebieskawej barwie obrazu na podkładzie białym i o czarno-brunatnawej barwie obrazu na podkładzie kremowym: „Chlor", w 5 stopniach kontrastowości: bardzo twardy, twardy, normalny, specjalny, miękki.

4. Papier do kopiowania dokumentów w 2 odmianach: „Brom D" — wysokoczuły, kontrastowy, ortochromatyczny papier do zdjęć w aparatach do powiększeń i pomniejszeń, „Chlor D" — szczególnie niskoczuły i bardzo kontrastowy papier do kopiowania stykowego i refleksowego.

5. Papiery rejestracyjne wysokoczułe: „WO" do oscylografów, oraz „EKG" do elektrokardiografów.

6. Papiery rentgenowskie „WR".

W pierwszym rzędzie rozpoczęła się produkcja papierów „Brom", „Chlor B", „Brom D", „WO", „EKG". Papiery „Chlor" i „WR" będą wyprodukowane nieco później, papier „Chlor D" w trzecim lub czwartym kwartale br.

Planowana wielkość produkcji, wynosząca 1.040.000 m^2 rocznie, zaspokoi potrzeby kraju. W roku 1949 produkcja będzie wynosiła około 80% planowanej, spowodu nadejścia surowca w $1^1/_2$ miesiąca po rozpoczęciu się roku.

Papiery Filmu Polskiego posiadają na opakowaniu znak firmowy przedsiębiorstwa, oraz etykietę z oznaczeniem gatunku papieru. Oznaczenia te oznaczone są wg pewnego systemu i służą do dokładnego scharakteryzowania wszelkich własności papieru przy pomocy skróconego symbolu, np.: CB42⁰—221K. Szczególnie dogodnym jest posługiwanie się skrótami przy zama-

wianiu papieru w Centrali Handlowej Filmu Polskiego. W długich opisach słownych, jak np.: brom normalny biały błyszczący cienki, łatwo jest pominąć jedno ze słów, oznaczających np. gradację lub grubość papieru, wskutek czego zamówienie nie jest kompletne i nie może być wykonane, dopóki zamawiający nie nadeśle po raz wtóry dokładnego określenia. Nie należą do rzadkości takie np. zamówienia:

Brom z połyskiem 9×12,
papier do kopiowania cienki,
pocztówki kremowe

i tym podobne, trudne do rozwiązania zagadki.

Stosowanie skrótów upraszcza znacznie sprawę, gdyż wystarczy zapamiętać, że składają się one zawsze z litery lub dwóch liter na początku, oznaczających typ pomiaru tj. czułość emulsji i barwę wywołanego obrazka, następnie z liczby dwucyfrowej, określającej w stopniach kontrastowość emulsji, z kreski, a po kresce z liczby trzycyfrowej, oznaczającej barwę podłoża papieru, stopień połysku lub matu, oraz stopień gładkości lub ziarnistości. Ostatnia litera wyraża grubość papieru. Przykład pozwoli na lepsze zrozumienie tej sprawy. Papier CB 42⁰—221K jest to Chlor B; litera C oznacza gatunek „Chlor" o emulsji chlorosrebrowej, niskoczułej, nadającej się do odbitek stykowych. Papiery bromosrebrowe, wysokoczułe, używane do powiększeń, oznaczone są w tym miejscu literą B. Druga litera oznaczenia, tj. B określa barwę wywołanego obrazka srebrowego (lecz nie barwę podłoża papieru).. Papiery posiadające na drugim miejscu litery B wywołują się w wywoływaczu metolowo hydrochinonowym w barwie czarno-brunatnej i tonują się bez odbielania w roztworze Tiol na brązowe.Jeśli oznaczenie nie zawiera drugiej litery, to papier wywołuje się w odcieniu czysto czarnym lub czarno niebieskawym i nie tonuje się w Tiolu. Liczba 42⁰ jest to stopień kontrastowości, w danym wypadku normalny. Inne stopnie kontrastowości oznaczone są następującymi liczbami bardzo twardy: 26⁰; twardy: 34⁰; specjalny: 50⁰; miękki: 58⁰. Nie są to liczby dowolne. Oznaczają one wynik pomiaru tzw. użytecznej skali naświetlań papieru przy pomocy przyrządu, zwanego szarym klinem Edera-Hechta. Klin jest to sztuczny negatyw zawierający wszystkie możliwe zaczernienia, od zera aż do zaczernień tak wielkich, że nie dają się skopiować nawet na najmiększym papierze. Są one ułożone kolejno obok siebie na płytce szklanej, zaopatrzonej w nieprzezroczystą skalę milimetrową. Zaczernienia te stwarza cienka warstewka żelatyny, umieszczona na płytce, zabarwiona na szaro i powiększająca swą grubość w formie klina od jednego końca płytki do drugiego. Przez koniec płytki, w którym klin jest najcieńszy, przechodzi całe padające nań światło bez osłabienia. Odpowiada to zupełnie przezroczystym miejscom niedoświetlonego i niezadymionego negatywu. Dalsze części klina, oddalone coraz więcej od przezroczystego początku, odpowiadają coraz ciemniejszym miejscom negatywu. Każde miejsce na klinie posiada pewne zaczernienie, które można oznaczyć, podając odległość tego miejsca w milimetrach od przezroczystego początku klina. Również każdy negatyw posiada miejsce najjaśniejsze i najciemniejsze, które są jednakowo zaczernione z dwoma miejscami klina. Zaczernienia te dadzą się wyrazić przy pomocy dwóch liczb, tj. odległości w mm odpowiednich miejsc klina od jego przezroczystego początku. Różnica największego i najmniejszego zaczernienia negatywu, lub odpowiednich miejsc szarego klina, wyrażona w milimetrach, jest miarą **kontrastu negatywu.** Chcąc dostosować do negatywu papier, który ma dać odbitkę o białych światłach i głęboko czarnych cieniach, przy zachowaniu wszystkich szczegółów negatywu w jasnych i ciemnych miejscach obrazu, musimy wybrać gatunek o takiej samej skali kontrastu, jaką posiada negatyw. Skalę tę oznacza się również w milimetrach w sposób następujący: kładzie się szary klin na papier, naświetla się odpowiednio do jego czułości i wywołuje w taki sam sposób i tak samo długo, jak odbitki w praktyce. Otrzymuje się kopię klina oraz nałożonej nań podziałki milimetrowej. Zaczernienie na tej kopii jest u dołu całkowite i zmniejsza się od pewnego miejsca stopniowo, niknąc wreszcie zupełnie i przechodząc w czystą biel papieru. Jeśli odczytamy ostatnią dostrzegalną podziałkę milimetrową, niknącą na białym tle, oraz drugą podziałkę w dolnej części kopii, w miejscu o zaczernieniu ledwie dostrzegalnie mniejszym od zaczernienia maksymalnego, otrzymamy dwie liczby, których różnica daje nam miarę kontrastowości emulsji papieru. Liczba ta umieszczona jest na etykiecie papierów w postaci stopnia.

Każdy negatyw o określonej kontrastowości równej np. 42 mm podziałki klina daje jednakowo poprawną odbitkę na wszystkich papierach z oznaczeniem kontrastowości liczbą 42⁰, niezależnie od tego, czy jest on chlorosrebrowy, biały czy kremowy, matowy lub błyszczący. Jest to zatem sposób określenia „gradacji" papieru" zupełnie obiektywny i znacznie dokładniejszy, niż przy pomocy słów: „normalny", miękki" itp., którym można nadać zupełnie dowolne znaczenie. Dla interesujących się bliżej tym tematem dodać należy, że klin może mieć różną „stromość", tj. różnie szybko narastające zaczernienie w miarę oddalania się od przezroczystego początku. Liczby podawane na etykietach odnoszą się do klina o „stromości" K-O,25. Wyjaśnienie tej liczby można znaleźć w podręcznikach sensitometrii i fotografii teoretycznej.

Liczba znajdująca się po kresce, np. 221, symbolizuje włanośći podłoża papieru. Pierwsza cyfra, w danym wypadku 2, oznacza **barwę podłoża** czysto białą. Inne barwy oznaczane są barwami: biało niebieskawa: 1; białoróżowa: 3; kremowa jasna (Elfenbein): 4; kremowa (chamois): 5. Druga cyfra oznacza stopień matu lub połysku, a zatem: błyszczący: 1; półmatowy: 2; matowy: 3. Trzecia cyfra symbolizuje gładkość lub ziarnistość powierzchni: gładka: 1; drobnoziarnista: 2; ziarnista: 3; gruboziarnista: 4; rastrowa jedwabista: 5.

Ostatnia litera oznacza **grubość papieru:** cienki — C; karton — K. Chcąc zatem napisać w skrócie oznaczenie dla papieru bromosrebrowego twardego o powierzchni kremowej, matowej, gładkiej i kartonowego, wyrazimy to w sposób następujący:

Brom:	B
twardy:	34⁰
kremowy:	5
matowy:	3
gładki:	1
kartonowy:	K

czyli razem: B 34⁰ — 531 K.

Podawanie oznaczeń skróconych w zamówieniach nie tylko ustrzega od pomyłek i niedomówień, ale znacznie usprawnia pracę przy ekspedycji towaru i przyśpiesza jego dostawę, podobnie jak prawidłowo zaadresowany list przyśpiesza doręczenie.

Kolorowe paski na bokach etykiety ułatwiają szybką orientację z odległości, np. gdy towar leży na półkach w sklepie. Barwa pasków oznacza również stopień kontrastowości. Paski zielone posiada gradacja bardzo twarda (26⁰), niebieskie — twarda (34⁰), czerwona — normalna (42⁰), pomarańczowe — specjalna (50⁰), żółte — miękka (58⁰). Ukośne brunatne paski oznaczają, że papier należy do grupy B, tj. wywołuje się w odcieniu czarno brunatnym.

Papiery bromosrebrowe (B,BD) muszą być wyjmowane z opakowania i obrabiane przy świetle czerwonym. Szczególna ostrożność ze światłem wskazana jest przy obróbce papierów WO, EKG i WR, które posiadają czułość materiału negatywowego. Należy stosować światło ciemno-czerwone, uzyskane przy pomocy słabej żarówki (do 16 świec) i ciemno-czerwonego filtru ciemnicowego. Papiery CB i C można obrabiać przy świetle jasnopomarańczowym lub żółtozielonym; pewna ostrożność wskazana jest przy gradacji miękkiej (CB 58⁰ i C 58⁰). Można też obejść się bez światła lampy ciemnicowej i pracować przy świetle białym, pod warunkiem, że żarówka nie ma więcej, niż 25 świec, oraz, że papier znajduje się w cieniu, w odległości co najmniej 2 metrów od źródła światła. Papier CD wymaga

najmniej ostrożności; można go obrabiać w cieniu, nawet przy słabym świetle dziennym, np. w korytarzu słabo oświetlonym.

Do wywoływania najlepiej nadaje się wywoływacz metolowo-hydrochinonowy wg następującego przepisu:

wody	1 litr
metolu	1,5 g
siarczynu sodu bezwodn.	20 g
hydrochinonu	6 g
węglanu sodu bezwodn.	20 g
bromku potasu	2 g

Czas wywoływania powinien wynosić dla papierów B i BD: 2—3 minut, dla papierów CB, C, CD: 1½—2 minut, dla papierów WO, EKG, WR: 6 minut (w temp. 18° C). Naświetlanie powinno być tak dobrane, aby odbitka wywoływała się w podanym wyżej czasie, nie za jasno i nie za ciemno. Jeśli wywoływanie przebiega zbyt szybko, należy skrócić czas naświetlenia, jeśli w podanym czasie odbitka wywołuje się za blado — należy przedłużyć czas naświetlenia. Jeśli mimo przedłużenia czasu naświetlenia odbitka nie tylko nie nabiera więcej siły, lecz szarzeje, należy zastosować papier o większej kontrastowości. Jeśli mimo prawidłowej obróbki odbitka jest za kontrastowa, o białych, pozbawionych szczegółów światłach i czarnych, zalanych cieniach — należy zastosować papier o mniejszej kontrastowości. Szczególnie ważne jest przestrzeganie prawidłowego czasu wywoływania.

Utrwalać należy w utrwalaczu nie za mocnym (15—20% tiosiarczanu sodu) i zakwaszonym kwaśnym siarczynem sodu lub pyrosiarczynem potasu (metabisulfitem). Odbitki trzeba przekładać w utrwalaczu, wskutek bowiem zlepiania się powstają żółte lub brązowe plamy. Jeśli mamy suszyć na gorąco i posiadamy świeżo przyrządzony utrwalacz, należy przed utrwalaniem włożyć odbitki na krótko do utrwalacza używanego. W ten sposób unikamy tzw. „spalania się“ obrazu podczas suszenia, tj. zmiany barwy z czarnej lub niebieskawo-czarnej na szaro-brunatnawą.

Płukać należy conajmniej 30 minut w wodzie bieżącej, lub 60 minut w wodzie stojącej, 6 razy zmienianej. Odbitki niedostatecznie wypłukane bledną i żółkną po kilku miesiącach lub latach przechowywania. Szczególnie wrażliwe są na to papiery wywołujące się w barwie ciepło-czarnej.

Płukanie można skrócić bez szkody do połowy, jeśli po utrwaleniu zanurzyć odbitki na 1 minutę do 1% roztworu sody bezwodnej. Roztwór ten należy często zmieniać.

Papiery Filmu Polskiego można suszyć na gorąco bez uprzedniego garbowania. Znoszą one dobrze temperaturę suszarki, pod warunkiem, że nie jest ona przesadnie wysoka. Wykonując duże serie odbitek należy dbać o to, żeby suszarka nie była stale włączona do kontaktu, gdyż wtedy zbytnio się przegrzewa. W celu uniknięcia przegrzewania i stapiania emulsji, pożądane jest wyłączanie prądu co 15—20 minut na 2—3 minut.

DR TADEUSZ CYPRIAN, A. R. P. S.

Idealny aparat

Gdybym znalazł wydawcę, napisałbym chętnie sporą książeczkę na temat, jak powinien wyglądać idealny aparat. Temat ten nasuwa tyle kwestyj, tyle kontrwersyj, tyle postulatów na przyszłość i skarg na obecne czasy, że naprawdę jest o czym pisać.

Więc przede wszystkim, jaki powinien mieć format, jaką konstrukcję, jakie udogodnienie techniczne i jaki sprzęt dodatkowy. Te trzy pytania wystarczą już na sporą rozprawkę.

Walka między zwolennikami dużego formatu i kamery małoobrazkowej nieco ucichła, może dlatego, że rozstrzygnęli ją, przynajmniej chwilowo, fabrykanci aparatów, likwidując produkcję kamer na płyty w dawnych tak ulubionych formatach 9×12 i 6,5×9 cm. Poza Linhofem, który nadal produkuje swoje wspaniałe aparaty uniwersalne w tych formatach, bodaj nie ma na kontynencie fabryki, wyrabiającej kamery 9×12 cm.

Przeszliśmy definitywnie na film zwijany, standaryzujemy się w formacie filmu 6×9 cm i tylko w tych ramach mamy wybór; pełny format 6×9, coraz bardziej popularny 6×6 cm i mały 4,5×6 cm. Ponieważ wszystkie trzy używają tego samego typu filmu rolkowego 6×9, standaryzacja ta wydaje mi się rzeczą zdrową, obniżającą koszty produkcji filmu, a więc i jego cenę, i ułatwiającą rozpowszechnienie fotografii.

Płyny są oczywiście i nadal w życiu. Raz, że jest mnóstwo aparatów płytowych w rękach amatorów, zawodowcy zaś z nimi w ogóle nie rozstali się nigdy, trudno więc powiedzieć, że płyta znikła z rynku; przeciwnie, wyrabia się u nas w Polsce właśnie teraz wcale dobre płyty, gdy ani nie słychać jeszcze o filmie.

Ale to są płyty, nie aparaty płytowe, bo tych na całym kontynencie się niemal nie robi poza małymi ilościami do celów specjalnych. Nie ulega wątpliwości, że płyta utrzyma się w rękach zawodowca, technika czy innego specjalisty, ale jako materiał amatorski, moim zdaniem, należy tak samo do przeszłości, jak papier do kopiowania przy dziennym świetle.

Tak więc amatorowi zostaje film, i to film 6×9, bo innych również się nie wyrabia. Dawne formaty, jak 6,5×11 cm a nawet tak ulubiony 4×6,5 cm, również należą do przeszłości; pierwszy zupełnie, drugi zwolna wymiera.

Drugi format amatorski — to film 24×36 mm (kamera małoobrazkowa). Rosnąca jej popularność, zwiększanie precyzji aparatów tego formatu, zaopatrywanie ich w mnóstwo rozmaitych urządzeń pomocniczych, jak teleobiektywy, obiektywy szerokokątne, urządzenia do reprodukcji, do rozmaitych dziedzin fotografii naukowej i technicznej, uczyniły z fotografii małoobrazkowej całą wiedzę, ba, więcej wiedzę niż sztukę, co tej dziedzinie fotografii zresztą niekoniecznie wychodzi na dobre, bo nieraz od nadmiaru sprzętu nie widać obrazu.

W każdym razie jednak kamera małoobrazkowa jest coraz bardziej popularna (nazwa to niestrawna i będę starał się ją zastąpić poprostu nazwą „mała kamera“, co dziś jest zupełnie na czasie, jako że „normalną kamerą“ jest aparat na film 6×9 cm, większe zaś używane są już tylko do celów specjalnych).

Tak więc mamy właściwie (mówię tu ciągle o fotografii amatorskiej) tylko dwa formaty na placu, a to 6×9 i pochodne, oraz 34×36 mm. Nie jest tak na całym świecie, jak się łatwo można przekonać studiując katalogi wystaw i artykuły w prasie; w Stanach Zjednoczonych kamera 5×4 cale (około 10×13) jest jedną z najbardziej popularnych w postaci lustrzanki lub kamery miechowej, i to na film cięty; obok tej kamery jednak coraz bardziej rozpowszechnia się fotografia małymi kamerami (24×36 mm wedle mojej nomenklatury).

Ale mówmy o stosunkach panujących u nas i rozważmy, jakiegobyśmy chcieli formatu, by mówić o idealnym aparacie. Być może, że rozpętam tu burzę, bo temat ten zawsze wywoływał zaognioną dyskusję „klasyków“ z „nowatorami“.

1. FORMAT

Przypominam sobie, jak to niegdyś, około 1934 roku, przyjechałem do miłego i serdecznego przyjaciela, mistrza Jana Bułhaka, by tam nieco pofotografować starą architekturę. Przyjechałem z moją ulubioną kamerą, Rolleiflexem, i nie zapomnę wrażenia, jakie na Bułhaku wywarło to miłe pudełeczko, z którym zabierałem się do poważnej roboty. Z wrodzonej sobie serdecznej grzeczności nie krytykował otwarcie jej małej matóweczki, braku przesuwalności przedniej ściany kamery („i z tym pan się bierze do architektury", zdawały się mówić jego oczy) i kwadratowego formatu o nikłej ilości centymetrów kwadratowych powierzchni.

Upłynęły lata. Porzuciłem Rolleiflexa dla Contaxa, po burzy zaś drugiej wojny światowej spotkałem mistrza Bułhaka w Warszawie, pracującego... Rolleiflexem, co, trzeba przyznać, robi do dziś dnia z pewnym uczuciem zażenowania, jak gdyby usprawiedliwiając się sam przed sobą, na co to mu przyszło...

Ale, co gorzej... ma rację: Przyznaję mu ją późno, ale przyznaję. Mała kamera zdobyła sobie pozycję w świecie, z której jej nic nie wyprze, tak jak suchej płyty nie wyprze mokra, a filmu płaskiego płyta szklana. Ale minął już okres, w którym uważano, że mała kamera jest absolutnie uniwersalnym narzędziem. Był czas, gdy uważano ją za zabawkę, potem za „notatnik poważnego amatora", potem wreszcie za uniwersalny instrument, który wyprze wszystkie inne.

Nic podobnego. Zabawką mała kamera na pewno nie jest, notatnikiem poważnego amatora może być, narzędziem uniwersalnym, miejmy nadzieję, nie będzie. Natomiast jest i będzie bardzo wysoko wyspecjalizowanym narzędziem fotografii naukowej i fachowej, narzędziem do pokonywania najtrudniejszych zadań, słowem, instrumentem o bardzo wszechstronnej przydatności. Ale nie uniwersalnym aparatem fotografika.

W rękach wytrawnego technika-fotografa mała kamera daje cuda; dr Paul Wolff, Anton Baumann czy H. S. Newcombe lub kilku innych — używają małej kamery z takim mistrzostwem, że obrazy ich, powiększone na 40×50 cm budzą podziw na wystawach i trudno je odróżnić od dzieł, robionych aparatami dużego formatu.

Ale takich techników nie ma wielu i normalny amator, a nawet dobry fotografik, nie musi być tak wytrawnym technikiem (zwykle nim nawet nie może być), by doszedł do tego stopnia doskonałości.

I dlatego ogromna większość obrazów, robionych małą kamerą przy doskonałej nieraz kompozycji, wykazuje usterki techniczne w postaci znacznie gorszej tonacji obrazu, pogrubienia konturu tam, gdzie to nie jest pożądane, i ogólnej płaskości powiększenia, zwłaszcza gdy idzie o wycinki negatywu.

Mała kamera nie nadaje się do pewnych rodzajów motywów. Tam, gdzie przejścia między światłami a półtonami i cieniami są bardzo nieznaczne, gdzie mamy duże płaszczyzny w półtonach, mała kamera nieraz powoduje rozczarowanie. Również w fotografii portretowej zbyt silne powiększenie nie zawsze jest wskazane (nie wspominam tu o sprawie komponowania obrazu bez matówki, bo to należy do innego rozdziału).

Oczywiście mała kamera posiada sporo zalet, nawet poza swoją poręcznością; zwłaszcza wymienność obiektywów jest nieocenioną pomocą dla fotografika, ale i to nie należy do rozdziału o formacie.

Natomiast mimo mojej awersji do wszelkiej arytmetyki, nawet gdy idzie o obliczanie czasu naświetlenia za pomocą kilku prostych logarytmowań czy pierwiastkowań, muszę wspomnieć w kilku słowach o czysto rachunkowym zagadnieniu. Otóż kamera formatu np. 6×6 cm daje obraz o powierzchni 6×6=36 kwadratowych centymetrów, natomiast kamera 24×36 mm daje obraz o powierzchni 8,64 cm. Jeżeli porównamy obie powierzchnie, łatwo dojdziemy do wniosku, że mała kamera przy swych zewnętrznych rozmiarach mało co mniejszych od kamery 6×6 cm (nie lustrzanki oczywiście, lecz kamery składanej 6×6 cm) daje obrazki o powierzchni cztery razy mniejszej.

Zdolność rozgraniczenia obiektywu i filmu, rozpraszanie światła w emulsji filmu, nieuniknione usterki w dokładnym nastawieniu na ostro — wszystko to kładzie nieprzekraczalne granice ostrości obrazu małej kamery i obniża jakość powiększenia o znacznej skali linearnej.

Do solidnej kompozycji obrazu trzeba poza tym matówki, bo komponowanie obrazu w celowniku jest w dużej mierze pracą na oślep. Zagadnienie to wiąże się o tyle z formatem, że gdyby mała kamera miała nawet matówkę (jak ją ma Kine-Exakta, Praktiflex, Contaflex czy Alpa), to i tak komponowanie obrazu na tak małej powierzchni, chociaż o całe niebo lepsze niż w celowniku, nie daje należytego pojęcia o rozkładzie mas, świateł i cieni na powierzchni obrazu i tylko ułatwia ocenę jego układu linearnego i ostrości w głąb.

Trzebaby budować kamery typu Contaflexa, tj. z większą matówką, niż format negatywu, i to znacznie większą, jeżeli to ma dać realną korzyść fotografikowi, to zaś konstrukcyjnie jest bardzo trudne, kosztowne i pozbawia małą kamerę jej poręczności, komplikując jednocześnie niepomiernie jej budowę.

Mam zawsze wrażenie, że komponowanie obrazu w celowniku uchodzi bezkarnie dobremu fotografikowi, który przeszedł z aparatu z matówką na małą kamerę i ma jeszcze niejako „w oku" kompozycję motywu, tak że widzi ją nawet w celowniku. Ale widzi ją przez kilka miesięcy, a potem i w jego pamięci zaciera się zasób nagromadzonych „schematów kompozycyjnych" z czasów pracy matówką i zaczyna komponować „na ślepo", by zwolna ku swej rozpaczy dojść do wniosku, że jego obrazy są coraz gorsze.

Są oczywiście od tej reguły wyjątki: jednostki obdarzone intuicją komponowania wizualnego bez matówki, talenty widzące obraz bez włożenia go w ramy aparatu, oceniając niechybnie równowagę świateł i cieni i rozkład mas nawet w małym wzierniku celownika. Inni jednak, nawet przy pewnej umiejętności komponowania, potrzebują do tej czynności matówki i jeżeli przez długi czas zdani są jedynie na celownik, zaczynają zbyt optymistycznie przezeń spoglądać na motywy, by się przekonać po niewczasie, że optymizm był nie uzasadniony i że ich zdjęcia — są to obrazki a nie obrazy.

W celowniku niemal każdy motyw wygląda zachęcająco, co skłania do używania Leici lub Contaxa za karabin maszynowy, zwłaszcza że w dodatku taśma filmu ma 36 obrazków.

Dlatego idealna kamera powinna mieć matówkę (ewentualnie obok dalomierza), to zaś pociąga za sobą postulat większego formatu niż 24×36 mm.

Jakiż więc powinien być format? Najpierw pytanie: podłużny czy kwadratowy? Znowu temat wysoce kontrowersyjny; ja osobiście jestem zwolennikiem kwadratowego; nie dlatego, by kompozycja w kwadracie była lepsza lub łatwiejsza niż w prostokącie (że tak nie jest, świadczą dzieła malarzy całego świata), ale z przyczyn praktycznych.

Kamera prostokątna ma jedną ogromną wadę: w większości wypadków musi być używana w niewłaściwym położeniu.

Zwyczajnie kamery w formacie podłużnym budowane są pionowo, bo taka konstrukcja daje dłuższą bieżnię i umożliwia stosowanie obiektywu o właściwej ogniskowej bez konieczności użycia podwójnego wyciągu miecha, co jest konstrukcyjnie nieco kłopotliwe.

Ale ponieważ większość obrazów w praktyce jest w formacie poziomym, trzeba przeto kamerę trzymać w czasie zdjęcia tak, że bieżnia jest z boku, co utrudnia dostęp do regulacji migawki, przysłony, spustu a poza

tym łatwo prowadzi do poruszenia aparatem w czasie zdjęcia.

Poza tym przy kamerach lustrzanych, które są ideałem w poważnej pracy, zdjęcia pionowe są niemal niemożliwe, bo wymagają albo trzymania kamery bokiem na wysokości oczu, co jest połączone z talentem akrobatycznym, jeżeli chcemy dostać na matówkę potrzebny nam wycinek obrazu, albo zmuszają nas do operowania pionowym wycinkiem z poziomego zdjęcia, co redukuje uniwersalność kamery. (Wszelkie obracalne tylne ściany aparatu są konstrukcyjnie niemal niemożliwe przy filmie zwijanym).

Tak więc format kwadratowy jest moim zdaniem idealnym rozwiązaniem, bo kamerę trzymamy zawsze w tym samym położeniu, a potem przez lekkie obcięcie brzegów dostajemy format pionowy lub poziomy.

Poza tym trzeba zważyć, że jest wiele motywów, doskonale nadających się właśnie na kwadratowy format, co wiedzą ci wszyscy posiadacze Rolleiflexów, którzy głowią się w czasie powiększenia, jak obciąć oryginalny obraz, by zmieścić go na papierze podłużnego kształtu.

Druga sprawa dotycząca formatu — to jego wielkość. Mamy obecnie do dyspozycji właściwie dwa formaty kwadratowe, tj. albo mały typu Tenaxa, o rozmiarach 24×24 mm, albo standartowy 6×6 cm. Nie wspominam tu o bardzo pięknym formacie kwadratowym 4×4 cm, stosowanym przez jedną z najpiękniejszych kamer świata, Rolleiflex 4×4 cm, bo film 4×6.5, na jakim ten format się uzyskuje, wychodzi już z użycia razem z kamerą 4×4 cm, której naprawdę szkoda.

Format 24×24 mm jest stanowczo za mały, zwłaszcza jeżeli zechcemy z niego zrobić prostokąt, co zredukuje go do 18×24 mm, a więc do połowy formatu Leici.

Z góry zakładam, że unikam postulatów pociągających za sobą tworzenie nowych formatów, choć taki postulat jest bardzo nęcący. Trzymam się w ramach istniejącego filmu. Po pierwsze — ponieważ jego standaryzacja produkcyjna jest dziś ogólnoświatowa, po wtóre zaś, że na prawdę możemy w ramach tego formatu się zmieścić.

Ale właściwie nie bez reszty. Bo przyjmując format 6×6 cm za podstawę mych rozważań, chciałbym go widzieć w innej postaci, a mianowicie jako film perforowany, bez podkładu papierowego, dający obraz netto 6×6 cm (z perforacją więc będzie to taśma szerokości 7 cm), ładowany do kaset specjalnych, mieszczących 12 (byle nie 36) zdjęć, przesuwany w kamerze tak, jak jest przesuwany dziś film 24×36 mm.

Film tego rodzaju miałby bardzo wiele zalet. Najpierw byłby tańszy, niż kosztowny w konfekcji film rolkowy z podkładem papierowym, byłby trwalszy, właśnie przez brak tego podkładu, byłby w całej pełni standaryzowany w takim stopniu, jak jest nim film 35 mm i umożliwiłby konstrukcję kamery o wysokiej precyzji, nie ustępującej Leice lub Contaxowi. Bo choć Rolleiflex jest narzędziem w całej pełni precyzyjnym, używanie filmu z podkładem papierowym redukuje precyzję budowy przez niedoskonałość filmu, co pozostaje w zależności od zachowania się papieru podkładkowego. Ponad to film taki byłby wolny od podlewu żelatynowego na odwrotnej stronie, co jest wielką zaletą filmu 35 mm, a wreszcie jakość jego byłaby identyczna z jakością filmu kinowego 35 mm, która jest zawsze wyższa od jakości filmu rolkowego.

Tak więc format 6×6 cm na film perforowany byłby formatem idealnym dla fotografika, który mógłby już komponować jako tako obraz na matówce tego rozmiaru (choć przyznaję, że na równi z Bułhakiem zbiera mię tęsknota do matówki 9×12 jeżeli nawet nie do 13×18 cm, na której obraz n a p r a w d ę było widać), a jednak nie musiałby dźwigać ze sobą wielkiej i nieporęcznej kamery.

Czyż ideałem więc miałby być Rolleiflex? Niekoniecznie, ale o tym — następnym razem.

INŻ. ROMAN CALIKOWSKI

Dalmierze aparatów małoobrazkowych

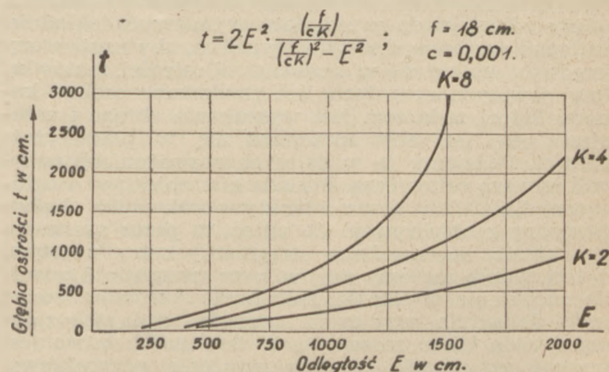
Rozwój objektywów o dużej sile światła poza innymi skutkami powoduje w znacznym stopniu spadek głębi ostrości negatywu. Zjawisko to miało znaczny wpływ na rozwój i budowę kamer fotograficznych w ostatnich latach przed wojną. Z tego powodu warto się nim zająć szczegółowiej.

Według praw optyki geometrycznej przy fotografowaniu pełnym otworem przy obiektywach o dużej jasności otrzymujemy obraz ostry tylko w jednej płaszczyźnie, prostopadłej do osi optycznej. Każda płaszczyzna, leżąca przed lub poza tą płaszczyzną będzie już mniej lub więcej nieostra. Punkt takiej płaszczyzny, poza punktem ostrości, okaże się w środku obrazu rozmazany. Zjawisko to nie zawsze da się spostrzec ze względu na błędy oka. Rozmazanie, względnie nieostrość zauważa się dopiero wtedy, gdy średnica przekroczy 0,1% odległości, z jakiej obserwujemy. Dla otrzymania dalszej perspektywy odległość obserwowania powinna być równa z zasady ogniskowej stosowanej przy zdjęciu lub stosowanej przy powiększeniu ogniskowej wyrównawczej. Nieostrość możemy wyliczyć matematycznie:

- f = ogniskowa obiektywu do zdjęcia
- z = średnica dopuszczalnego koła rozproszenia
- c = z/f = 0,001
- E = odległość pomiędzy płaszczyzną ostro nastawioną na przedmiocie, a pierwszą soczewką obiektywu
- K = przesłona zastosowana przy zdjęciu
- t = rozciągłość głębi ostrości

$$t = 2\,E^2 \frac{\frac{f}{c\,K}}{\left(\frac{f}{c\,K}\right)^2 - E^2} \qquad (1^*)$$

Jak widzimy ze wzoru, głębia ostrości jest zależna od odległości E, od przesłony K i ogniskowej obiekty-



Rys. 1. Wykres głębi ostrości, f = 16,5 cm, przesłona 8, 4 i 2

*) H. Küppenbender: Fortschritte in Bau photographischer Kameras.

wu f. Wykres przedstawiony na rys. nr 1 podaje głębię ostrości, wyliczoną z podanego wzoru dla ogniskowej 16,5 cm przy przesłonie 2, 4 i 8. Z wykresu widać wyraźnie, że przy małych odległościach głębia ostrości wynosi kilka centymetrów i to jest powodem, że do kamer o dużym formacie nie powinno się stosować jasnych obiektywów, a przynajmniej nie powinni ich stosować mało wprawni i początkujący amatorzy. Ta mała ostrość jest powodem złych rezultatów przy fotografowaniu dużymi kamerami i jasnym obiektywem. Czasem głębia ta nie wystarcza i nie może wystarczyć nawet przy dobrym nastawieniu ostrości, gdyż przedmiot nie mieści się w jej granicach ze względu na swą bryłowatość. Zastosowanie sztucznych środków nie pomaga tutaj i powstała konieczność zastosowania dodatkowych urządzeń do dokładnego nastawiania ostrości. Kwestia nastawiania ostrości nie przedstawia takich trudności w budowanych w okresie międzywojennym kamerach małoobrazkowych. Ponieważ są one wyposażone przeważnie w bardzo jasne obiektywy, wypracowano tutaj specjalne metody i konstrukcje, umożliwiające otrzymanie ostrego negatywu.

Już przez samo wykonanie negatywu małoobrazkowego, a następnie powiększenie go w powiększalniku odpowiednio dobranym obiektywem — otrzymujemy pozytyw dość ostry, mimo zastosowania do zdjęcia jasnego obiektywu. Łatwo jest wykonać dwa zdjęcia i porównać je.

Jeżeli porównamy dwa pozytywy tej samej wielkości, z których jeden jest wykonany kamerą np. o ogniskowej 16,5 cm, a drugi kamerą z ogniskową np. 5 cm, oba wykonane przy tej samej przesłonie, przy czym z ogniskową 16,5 cm wykonano odbitkę stykową, a zdjęcie wykonane 5-centymetrową ogniskową powiększono V = 3,33 — powiększenie wykonane z negatywu leicowskiego będzie posiadać dużo większą głębię ostrości, niż odbitka stykowa. Wprowadzimy tutaj dla ujęcia tego zjawiska formułę matematyczną, wyrażenie t_s/t_p, charakterystyczne dla podniesienia głębi ostrości. W wyrażeniu tym

t_s oznacza głębię ostrości odbitki stykowej
t_p oznacza głębię ostrości przy powiększeniu z małego negatywu.

Po podstawieniu odpowiednich wartości do wzoru (1) i po przekształceniu otrzymamy

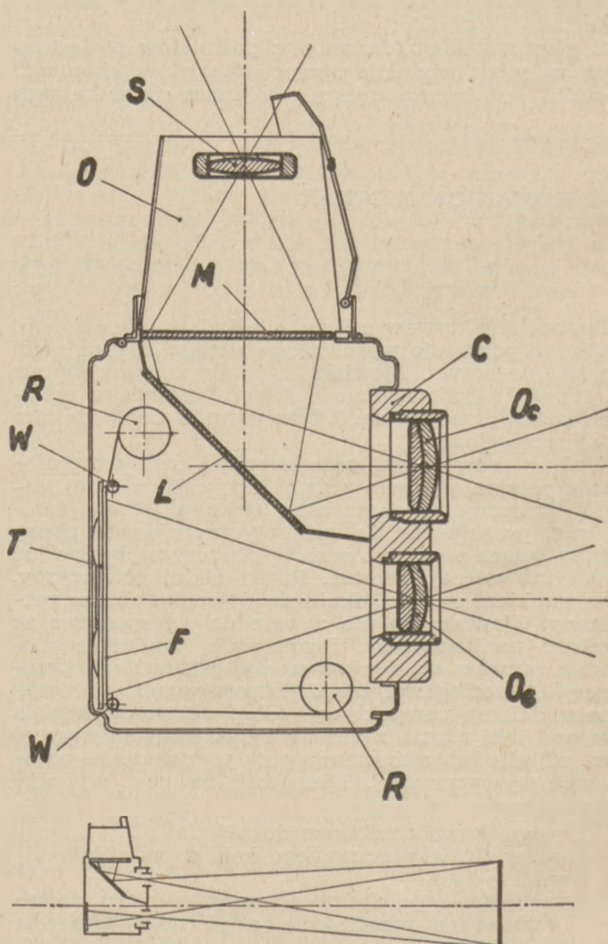
$$\frac{t_p}{t_s} = V \frac{\left(\frac{fK}{cK}\right)^2 - E^2}{\left(\frac{fK}{cK}\right)^2 - V^2 E^2} \quad (2)$$

Przy fotografowaniu brył trójwymiarowych należy zawsze zwrócić uwagę na to, aby część, która jest najważniejsza lub której znaczenie chcemy podkreślić, leżała w środku głębi ostrości. Jeżeli głębia ostrości nie jest, duża, a kamera nie posiada matówki lub innego urządzenia do dokładnego nastawiania ostrości, należy odległość do przedmiotu wymierzyć dokładnie. Najlepiej zastosować w tym wypadku, aby nastawiony przedmiot znalazł się w środku głębi ostrości, matówkę. Przy nowszych aparatach jest zbudowana osobna kamera, której zadaniem jest wyszukanie obrazu i ustawienie go tak, aby znajdował się w płaszczyźnie ostrości. Będziemy ją w dalszych rozważaniach nazywali kamerą celowniczą. Posiada ona obiektyw o ogniskowej f_c. Jeżeli teraz obiektyw celownika będzie sprzężony z obiektywem do zdjęć, to przez nastawienie ostrości na matówce otrzymamy ostry negatyw. W ten sposób możemy na matówce uwzględnić wszelkie odchylenia w ostrości i nastawić specjalnie ważne części dokładnie, przy czym podrzędne będą się rozpływać i będą lekko zamazane. W ten sposób łatwo jest uzyskać w obrazie płaskim wrażenie perspektywy. W zależności od grubości ziarna na matówce oraz od powiększenia lupy, której do obserwowania obrazu użyjemy, średnica kąta rozproszenia będzie mniejsza lub większa. Średnicę kąta rozproszenia oznaczymy przez z'. Przez zastąpienie wartości c w równaniu (1) przez $c' = z'/f_c$ otrzymamy wielkość ΔE_1 wynoszącą:

$$\Delta E_1 = 2E^2 \frac{\left(\frac{f_c^2}{z'K}\right)}{\left(\frac{f_c^2}{z'K}\right) - E^2} \quad (3)$$

Średnica rozproszenia z' dla matówek drobnoziarnistych jest ustalona na podstawie prób i doświadczeń; i tak przy oglądaniu obrazu na matówce drobnoziarnistej przez lupę 6-ciokrotną otrzymamy z' = 0,03 mm zaś przy odstępie 25 cm — z' = 0,08 mm. Stosunkowo mała różnica wartości z' jest powodowana wyraźnym występowaniem ziarna matówki przy obserwowaniu przez lupę o znacznym powiększeniu.

Z równania (3) wynika, że dokładność nastawienia ostrości na matówce celownika jest zależna od ogniskowej obiektywu f_c i przesłony K. Z wyrażenia tego widać również, że zwiększenie ogniskowej f_c ma większy wpływ na powiększenie ostrości, niż zmniejszenie otworów, dlatego też przy budowie celowników daje się często obiektyw jaśniejszy i o dłuższej ogniskowej, niż obiektyw używany do zdjęć. Przykładem tego. jest aparat produkcji firmy C. Zeiss, Kontaflex. Wyliczenie ostrości i innych wartości ze wzoru ma naturalnie tylko wartość teoretyczną. Musimy dbać i o to, aby mechaniczne wykonanie kamery odpowiadało obliczeniu lub przynajmniej było utrzymane w pewnych granicach. Mimo najstaranniejszego wykonania musimy się liczyć z pewnymi błędami natury technicznej lub mechanicznej. Ponieważ błędy mechaniczne i optyczne sumują się, musimy dbać o to, aby suma ich znajdowała się w dopuszczalnych granicach. Jako przykład teoretycznych rozważań zastosowanych w praktyce



Rys. 2. Układ optyczny aparatu Rolleiflex

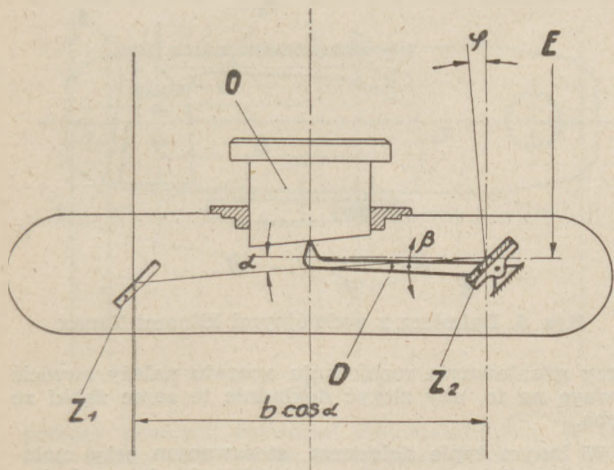
może posłużyć aparat Rolleiflex, gdzie obiektyw celownika jest jaśniejszy od obiektywu do zdjęć, ogniskowa zaś ta sama. Schematyczny przekrój kamery Rolleiflexu przedstawia załączony rys. nr 2. Na rysunku tym widzimy wyraźnie kamerę celowniczą w górze aparatu, z obiektywem O_c jaśniejszym od obiektywu do zdjęć O_o. Obiektywy te przesuwają się na wspólnej czołówce C, uruchomione napędem ślimakowym. Obraz otrzymany przez obiektyw O_c załamuje się w skośnie ustawionym zwierciadle L i pada na matówkę M. Dla dokładniejszego nastawienia ostrości można go obserwować przez soczewkę S, umieszczoną dla ułatwienia obserwacji i wytworzenia ciemni przez osłonę O, składającą się z czterech blaszek. Zaznaczyć należy, że przy droższych modelach tego typu aparatu lustro L odchyla się o pewien kąt równocześnie z przesuwaniem czołówki tak, aby osie obiektywów O_c i O_o przecinały się w jednym punkcie, który leży w płaszczyźnie ostrości obrazu. Przez to urządzenie ten sam obraz pada na błonę F, co na matówkę M. Unikamy przez to obcinania górnej części obrazu, zwłaszcza przy zdjęciach wykonywanych z niedużej odległości.

Dalszymi częściami są roleczki RR dla przesuwania filmów oraz wałeczki prowadzące WW, do których film jest dociskany tylną ścianką T.

Regulacja ostrości jest tutaj skomplikowana i wymaga dużo cierpliwości, gdyż z jednej strony trzeba ustawić obiektyw kamery celowniczej O_c tak, aby przy odległościach przedmiotu, wskazanych na skali, dawał ostry obraz na matówce, z drugiej zaś strony trzeba to samo przeprowadzić z obiektywem do zdjęć O_o Obiektyw ten musi dawać obraz ostry na matówce założonej w miejscu, gdzie normalnie przychodzi błona filmowa. Obydwa te obrazy muszą występować równocześnie, ponieważ ruch obydwóch obiektywów jest sprzężony. Zjawisko komplikuje się znacznie z chwilą, gdy obiektywy te nie posiadają jednakowej ogniskowej. Regulację uzyskuje się zazwyczaj przez dodanie lub odjęcie odpowiednich podkładek, wykonanych z cienkiej blaszki pod oprawę obiektywu tak, aby go przesunąć na odpowiednią odległość w przód lub w tył. Na przykładzie kontaflexu widzimy, że ogniskowa celownika, w myśl naszych rozważań teoretycznych, jest większa od ogniskowej obiektywu, i tak $f_c = 8$ cm, $f_o = 5$ cm.

Stosowanie osobnej kamery celowniczej, której obiektyw jest sprzężony z obiektywem do zdjęć, powiększa cały aparat dwukrotnie. Jest to przez odbiorców niemile widziane, gdyż aparat staje się nieporęczny, ciężki i duży. Dlatego też konstruktorzy poszli w dwu kierunkach. Zastosowano mianowicie w miejsce kamery celowniczej wbudowany, a ostatnio i sprzężony, dalmierz bazowy lub też użyto tego samego obiektywu do zdjęć i kamery celowniczej.

Rysunek nr 3 przedstawia sposób działania jednego z odległościomierzy lub dalmierzy bazowych. Przez



Rys. 3. Dalmierz bazowy (Leica)

podkręcenie obiektywem O powodujemy, za pośrednictwem dźwigni D, obrót zwierciadła Z, a przez to przesunięcie promienia świetlnego. Czynność tę wykonujemy tak długo, aż widzimy w obu okienkach obrazy nakrywające się. Pomiędzy odległością E przedmiotu od aparatu, a długością bazy b możemy napisać zależność wynikającą z rysunku:

$$E = b \cos \alpha \, \mathrm{ctg} \, \varphi \qquad (4)$$

przy czym α oznacza kąt skręcenia zwierciadełka Z_2

γ przedstawia kąt zawarty pomiędzy promieniami wychodzącymi z dalmierza.

Przy kilkakrotnym wymierzeniu odległości z jednego punktu możemy otrzymać większe lub mniejsze odległości, odczytane na skali dalmierza, które matematycznie przedstawimy wzorem:

$$E_s = \frac{2}{\cos \alpha} - \frac{E^2}{b} \Delta\varphi_s \qquad (5)$$

przy czym za wartość $\Delta\varphi_s$ możemy wstawić wartość 1'. Jest to najmniejszy kąt ostrego widzenia przedmiotu.

Z powodów technicznych przy wykonaniu poszczególnych części otrzymamy pewne odchylenia w ich wymiarach od wymiarów projektowanych. Specjalnie niebezpieczne są odchylenia w połączeniu pomiędzy obiektywem obrotowym a zwierciadłem Z_2. Tym może być spowodowana różnica w nastawieniu ostrości płaszczyzny przedmiotu, na który obiektyw powinien być nastawiony, a płaszczyzną przedmiotu uregulowaną na ostro przez pokrycie się obrazów w dalmierzu. Różnica ta wynosi:

$$\Delta E \approx \pm \frac{1}{\cos \alpha} \frac{E^2}{b} (\Delta\varphi_s + \Delta\varphi_f) \qquad (6)$$

gdzie $\Delta\varphi_f$ oznacza sumaryczny błąd w kącie γ wynikający z niedokładnego wykonania. Jeżeli założymy dokładne wykonanie techniczne i dobrą konstrukcję, to $\Delta\varphi_f$ wynosi zwykle 1' $\cdot (\Delta\varphi_f = 1')$

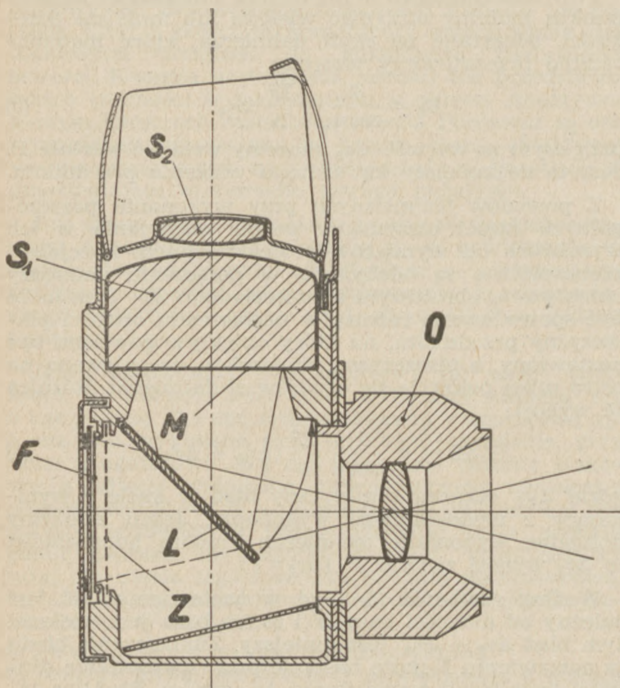
Według równania (5) błąd w nastawieniu ΔE jest zależny od długości bazy b' i to im baza jest większa, tym błąd $\Delta\varphi_f + \Delta\varphi_s$ jest mniejszy. Zmniejszenie błędu w nastawieniu E może nastąpić przez zwiększenie długości bazy b lub zmniejszenie $\Delta\varphi_f$ lub $\Delta\varphi_s$. Błąd oka $\Delta\varphi_s$ można łatwo zmniejszyć przez zastosowanie lupy powiększającej o powiększeniu v_F. Wtedy będzie $\Delta\varphi'_s = \Delta\varphi_s / v_F$. Przykładu takiego rozwiązania dostarcza Leica gdzie w dalmierzu zastosowano lupkę powiększającą obraz. Wpływa to dodatnio na dokładność nastawienia obrazu.

Innym rozwiązaniem dla otrzymania dokładnego i ostrego negatywu jest zastosowanie tego samego obiektywu do kamery celowniczej i do zdjęć. Przykładem tutaj są kamery produkowane przez firmę IHAGE i Drezno, objęte wspólną nazwą Exakta, oraz aparaty Practiflex.

Nazwą Exakta obejmujemy cały szereg aparatów dla różnych formatów negatywu, najlepiej zaś rozwiązana sprawa matówki jest w aparacie Kine-Exakta, na format filmu 24 × 36 mm przedstawiona w przekroju na rys. 4. Obraz pada tutaj na matówkę M, przechodząc uprzednio przez obiektyw O i załamując się w zwierciadle L. Matówkę stanowi dolna, płaska część soczewki powiększającej tak, że liniowe wielkości obrazu zostają powiększone dwukrotnie, przez co ułatwione jest dokładne nastawienie ostrości. Nad soczewką-matówką S_1 znajduje się jeszcze dodatkowa soczewka S_2, umożliwaiająca obserwowanie środkowego wycinka w znacznym powiększeniu. Soczewka ta jest umieszczona w osłonce składającej się z czterech blaszek, dla dogodniejszego obserwowania przez przyciemnienie. Skomplikowany mechanizm wewnętrzny umożliwia usunięcie lustra z biegu promieni świetlnych z chwilą rozpoczęcia ekspozycji, tak, że padają one na odsłoniętą w tym momencie błonę F, znajdującą się w tylnej części kamery. Zastosowanie jednego obiektywu zmniejsza o połowę wymiary samej kamery, czyni ją lżejszą i poręczniejszą, oraz umożliwia wykonanie nie tylko zdjęć z bliskiej odległości, ale również

i reprodukcji, oraz wykonanie mikrofotografii bez użycia dodatkowych wzierników.

Dalmierz bazowy Leica dostarcza wiele kłopotów przy ustawianiu i regulacji. Bardzo często następuje obluzowanie roleczki, trącej o tylną część oprawy obiektywu. W celu rektyfikacji dźwigni znajduje się na zewnątrz od przodu, w górnej pokrywie aparatu, mała śrubeczka, której pokręcanie specjalnym, podwójnym śrubokrętem pozwala przesuwać obraz ruchomy tak, aż go naprowadzimy do pokrycia się z obrazem stałym na przemiot znajdujący się w wymierzonej dokładnie odległości. Śrubeczka rektyfikacyjna tkwi



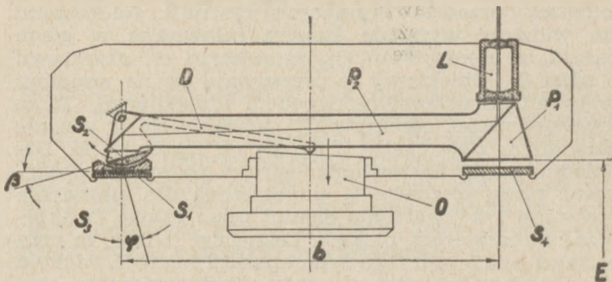
Rys. 4. Kine Exacta — schemat optyczny

w drugiej śrubce, której zadaniem jest skontrowanie śruby rektyfikacyjnej po dobrym nastawieniu obrazu dla uniknięcia rozregulowania dalmierza wskutek wstrząsu.

Bardziej skomplikowane i trudniejsze do ustawienia są dalmierze oparte na tej samej zasadzie, budowane w aparatach takich, jak Welta i Rettina. Istnieje tam cały szereg śrubek, z których każda ma swoje przeznaczenie. Służą one do sprowadzania obrazu do tej samej płaszczyzny pionowej i poziomej, dla wydłużenia lub skrócenia poszczególnych dźwigni. Precyzyjna regulacja odbywa się zwykle za pomocą śruby ekscentrycznej. Ze względu na skomplikowany pod względem mechanicznym układ ulegają częstym zepsuciom, rektyfikacja ich jest bardzo trudna, choć możliwa do wykonania przez amatora lub mechanika.

Dalsze zwiększenie dokładności pomiaru może w dalmierzu bazowym nastąpić przez zwiększenie dokładności w budowie mechanizmu uruchomiającego lusterko, przez co zmniejszy się błąd $\Delta\varphi_f$. Takie zwiększenie precyzji wykonania podraża znacznie koszt samej kamery, dąży się zatem raczej do tego rodzaju konstrukcji, przy której powstające odchylenia znoszą się, a nie dodają i dają mały błąd sumaryczny $\Delta\varphi_t$. Musimy się zatem uniezależnić od błędów powstających przy wysuwie obiektywu. Błąd $\Delta\varphi_t$ jest tym mniejszy, naturalnie przy dokładnym pomiarze optycznym, im przeniesienie mechaniczno-optyczne pomiędzy najmniejszym kątem skręcenia mechanicznych dźwigni a kątem skręcenia linii celowej będzie większe. I tak, np. na rys. 3 błędowi dźwigni D poruszającej lusterko odpowiada odchylenie linii celowej $\Delta\varphi_t = 2\Delta\beta$.

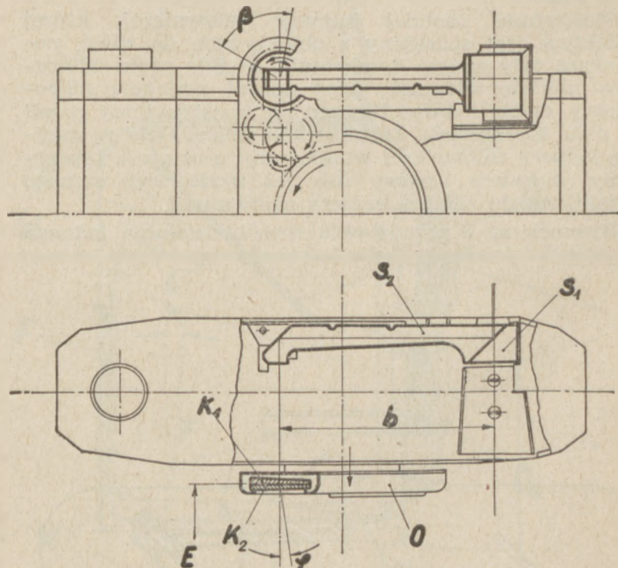
Na rys. 5 podane jest inne rozwiązanie. W miejsce dźwigni uruchomiającej lusterko zastosowano, jak to jest pokazane na rysunku, dźwignie z klinem optycz-



Rys. 5. Dalmierz Kontax

nym odpowiednio obliczonym, o zmiennym kącie załamania. Temu samemu co poprzednio błędowi w nastawieniu dźwigni D kąta $\Delta\beta$ będzie odpowiadało uchybienie promienia świetlnego $\Delta'\varphi_f = 0{,}5\Delta\beta$. Widać stąd wyraźnie, jak dalmierz z klinem optycznym góruje nad dalmierzem zwierciadełkowym. Dalmierze tego typu, ze względu na małą ilość części, z których się składają — ulegają bardzo rzadko zepsuciu. Jednym z powodów takiej trwałości tych dalmierzy jest fakt, że cały system optyczny jest wykonany z dwóch sklejonych ze sobą pryzmatów szklanych P_1 i P_2, oprawionych w osłonki metalowe i zawieszonych w sposób elastyczny w kamerze pod osłoną. Dla wygaszania bocznych refleksów świetlnych posiadają one na pryzmacie P_2 cały szereg bocznych zacięć na wszystkich czterech ścianach przekroju poprzecznego. Jedynymi uszkodzeniami tego typu dalmierzy, które spotkałem w praktyce, było pęknięcie pryzmatu P_2 rozbicie szkiełek ochronnych S_3 lub S_4, a również rozbicie soczewek S_1 i S_2. W wypadku pierwszym i trzecim, mimo usiłowań sklejenia P_2, naprawa nie dała pozytywnego rezultatu i aparat musiał zostać odesłany do fabryki.

Na załączonym rys. nr 5 pokazany jest schematycznie sposób poruszania dźwigni D. W rzeczywistości jest to połączenie zębate przy pomocy całego szeregu kółek, z tego też powodu praktycznie się nie psuje, a jedynie



Rys. 6. Dalmierz z podwójnymi klinami Tenax

przy gruntownym rozbieraniu aparatu należy zwrócić uwagę na to, aby złożyć dokładnie te same ząbki ze sobą.

W innym typie dalmierza, stosowanym przy małoobrazkowej kamerze Tenax a także i większych kamerach, zamiast klina optycznego o niejednakowym

kącie, zamocowanego wahliwie, zastosowano dwa kliny poruszane ruchem obrotowym. Kliny te mają dwie płaszczyzny płaskie i przez to są łatwe do wykonania. Przy prawidłowym ułożeniu początkowym klinów wskutek przekręcenia ich w przeciwnych kierunkach otrzymujemy dowolne odchylenie promienia celowania. Przy odchyleniu o $\Delta\beta$ klinów pokazanych na rys. 6, o ile są one wyszlifowane prawidłowo i pracują dobrze, na przeniesieniu zębatym powstanie nam błąd sumaryczny wynoszący $\Delta\varphi_f$. Ostatecznie błąd nastawienia ostrości płaszczyzny obrazu wynosi $\Delta\varphi_f \approx 0\ 05\ \Delta\beta$.

Dalmierze typu Tenax posiadają mało części wewnętrznych, przez to budowa ich jest bardzo prosta i ulegają rzadko uszkodzeniom. Natomiast w wypadku uszkodzenia takiego, jak pęknięcie pryzmatu S_1 lub S_2 wskutek silnego uderzenia lub zgniecenia kamery, może być on jedynie naprawiony przez wymianę uszkodzonej części w fabryce produkującej te dalmierze. Kliny K_1 i K_2 są zmontowane razem z obiektywem przez co obiektyw ma kształt nieporęczny. Ma to jednak tę zaletę, że do każdego obiektywu w zależności od jego ogniskowej, przez wyszlifowanie odpowiedniego kąta nachylenia ścian klinów, otrzymuje się dobrą widoczność obrazów w dalmierzu. Z zasady są one jednak budowane tylko do obiektywów o krótkich ogniskowych. Trudności sprawia dobre zmontowanie klinów po rozebraniu obiektywu w celu jego oczyszczenia lub wymiany blendy irysowej.

Widzimy, jak przy tym systemie wszelkie błędy pomiędzy obiektywem a dalmierzem mają znikomy wpływ na dokładność nastawienia na ostrość, a zatem na dokładność dalmierza. Z tego też powodu dalmierze o podwójnych klinach znalazły najszersze zastosowanie. Ze względu zaś na prostą budowę i taniość wykonania budowane są do niedrogich aparatów fotograficznych o wymiarach błony większych niż 24×36 mm. W kamerach tych kliny zamontowane są na czołówce wraz z zatrzaskiem i obiektywem do zdjęć. Przez pokręcenie obiektywem sprzężone z nim za pomocą koła zębatego kliny obracają się, przesuwając przez to jeden z obrazów w dalmierzu. Z chwilą nakrycia się obydwóch obrazów otrzymujemy ostre zdjęcie na błonie.

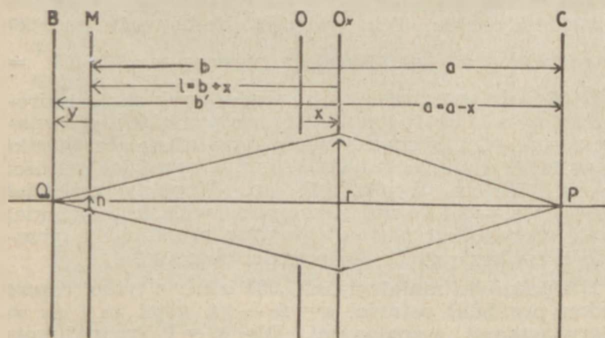
MGR RUDOLF HOHENBERG

Przedział ostrości aparatu fotograficznego zagadnieniem matematycznym

Jedyna fotografia krewnych lub wspólnych znajomych znaleziona w albumie, bywa często przedmiotem cennym dla grupy zainteresowanych osób. Wdzięcznym zadaniem dla amatora może być powtórne uchwycenie na kliszę danej fotografii czyli tak zwana reprodukcja.

Ponieważ często nie możemy posłużyć się aparatem fotograficznym do tego celu specjalnie przystosowanym, można wykorzystać zwykły aparat kliszowy rozmiaru 9 × 12 lub 6,5 × 9, byleby posiadał podwójny wyciąg. Zwykle chodzi o uzyskanie negatywu wielkości zdejmowanej fotografii lub zbliżonej do niej. Wtedy odległość reprodukowanego zdjęcia powinna pokrywać się możliwie dokładnie z podwójną długością ogniskowej obiektywu, gdyż jak wiadomo wtedy obraz będzie ostro zarysowany na matówce.

Niejednokrotnie można zauważyć, że obraz na matówce w małych granicach już nie zmienia ostrości, pomimo przesuwania obiektywu. Przy zastosowaniu lupy można tę granice nieco zacieśnić, czyli jak to się mówi wyostrzyć obraz. To nieoczekiwane zwłaszcza dla niewprawionego amatora zjawisko, da się uzasadnić przy



Rys. 1a

pomocy pewnych rozważań matematycznych. W tym celu weźmy pod uwagę następujące wielkości: Odległość przedmiotu od obiektywu a, odległość obrazu ostrego od obiektywu b, ogniskową obiektywu f, jego siłę światła L. średnicę wiązki promieni, przechodzących przez obiektyw r, (zbliżoną do średnicy przesłony) oraz skalę reprodukcji $p = a : b$

Podstawą do rozważań będzie znany z fizyki wzór na ogniskową:

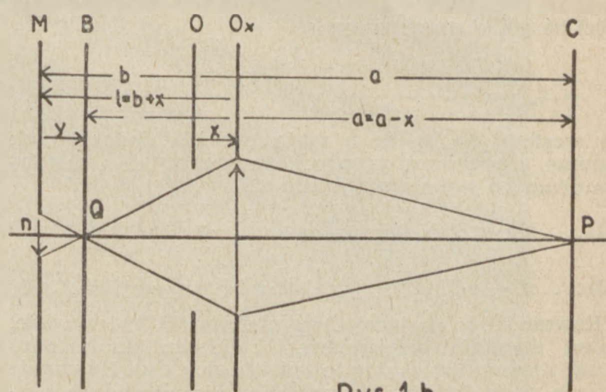
$$\frac{1}{a} + \frac{1}{b} = \frac{1}{f}$$

Na podstawie stosunku $a : b = p$ ze wzoru (1) otrzymamy:

$$a = f \cdot (1 + p); \quad b = f \cdot \left(1 + \frac{1}{p}\right)$$

.Pomiędzy r, f oraz L zachodzi związek $r = f : L$.

Jeśli obraz przedmiotu nie jest ostry na matówce, wtedy stożek światła, idący od punktu P przedmiotu,



Rys. 1 b

do jego obrazu Q na matówce, okaże się jako kółko świetlne, którego średnicę „n" przyjmiemy jako miarę powstającej nieostrości. Jeśli „n" jest nie większe od 0,01 cm to dla oka kółko to będzie jeszcze punktem. Gdy więc nierówność ta będzie spełniona, to obraz na matówce będzie dla oka jeszcze ostry. Tym tłumaczy się przedział ostrości obrazu, którego wielkość chcemy ustalić, w zależności od podstawowego wzoru.

Obraz punktu P naszego przedmiotu po przejściu promieni odbitych przez obiektyw zarysuje się na ma-

tówce M, (OP = a, OM = b) Rys. 1. Przesuńmy obiektyw z płaszczyzny O do płaszczyzny O_x o odcinek $OO_x = x$ w kierunku przedmiotu. W ten sposób odległość przedmiotu od obiektywu zmiejszyła się i wynosi $a' = a - x = O_xC$. Długość wyciągu aparatu wzrosła więc o odcinek x, wynosi ona obecnie $l = b + x = O_xM$ Po tym wyciągnięciu obiektywu w kierunku przedmiotu fotografowanego płaszczyzna obrazu B może zająć dwa stanowiska, za matówką lub przed nią. Jeśli b' większe od 1 wtedy $b' - l = y$; przesunięcie płaszczyzny obrazu od matówki jest równe y, dla b, mniejsze od l; $b, - l = -y$. Na podstawie ostatniego rozważania średnica kółka nieostrości ma znak zależny od znaku y (co można zauważyć porównując rys. 1a z rys. 1b.).

Wprowadzając we wzór (1) na ogniskową wartości a' oraz b' wynikłe z przesunięcia obiektywu do przodu o odcinek x obliczymy nowo powstałą odległość obiektywu od płaszczyzny obrazu, otrzymując:

$$(2)\quad b' = \frac{(a-x)\cdot f}{(a-x-f)} = \frac{[f\cdot(1+p)-x]\cdot f}{f\cdot(1+p)-x-f} = \frac{[f\cdot(1+p)-x]\cdot f}{f\cdot p-x}$$

dla y na podstawie (2) otrzymamy wzór:

$$y = b' - l = \frac{[f\cdot(1+p)-x]\cdot f}{f\cdot p-x} - [f\cdot(1+p)+x] =$$

$$= \frac{f\cdot(1+p)-x]\cdot f}{t\cdot p-x} - f\cdot\left(1+\frac{1}{p}\right) - x = x\cdot\frac{x-f\cdot\left(x-\frac{1}{p}\right)}{f\cdot p-x}$$

Stąd wynika nie tylko wniosek, że dla x = o również y = o, ale dla $x = f.\ (p - \frac{1}{p})$ także y = o; a to znaczy że dla $a' = a - x = f.\ (1+p) - f\left(p - \frac{1}{p}\right) = f\cdot\left(1+\frac{1}{p}\right) =$ $= b$ oraz $b' = a$, czyli odległość przedmiotu i obrazu są wzajemnie zamienione. Przez przesunięcie obiektywu o odcinek $x = f\cdot\left(1-\frac{1}{p}\right)$ odległość przedmiotu P od matówki M pozostaje niezmieniona, natomiast otrzymujemy dwa symetryczne stanowiska obiektywu, przy których obraz pozostaje ostry, a zmienia się tylko podziałka obu obrazów. Gdy więc odległości a i b wzajemnie zamienimy, otrzymamy dwa różne co do wielkości obrazy, przy czym podziałka drugiego obrazu p' = b : a = 1 : p. Z wysokości dwóch trójkątów podobnych (rys. 1) otrzymujemy dla średnicy kółka nieostrości na matówce następującą proporcję:

$$n : r = y : b'$$

Podstawiając w niej uwzględniony na początku rozważania związek r = f : L oraz znalezione powyżej wartości na y i b' otrzymamy:

$$n\cdot L : f = x\cdot\frac{x-f\cdot\left(p-\frac{1}{p}\right)}{f\cdot p-x} : \frac{[f\cdot(1+p)-x]\cdot f}{f\cdot p-x}$$

Ze względu na to, że n może być tak dodatnie jak ujemne, z powyższej proporcji otrzymamy dwa równania drugiego stopnia względem x:

$$I)\ldots.\ x^2 - x\cdot\left[f\cdot\left(p-\frac{1}{p}\right) - n\cdot L\right] - n\cdot L\cdot f\,(1+p) = 0$$

$$II)\ldots.\ x^2 - x\cdot\left[f\cdot\left(p-\frac{1}{p}\right) + n\cdot L\right] + n\cdot L\cdot f\cdot(1+p) = 0$$

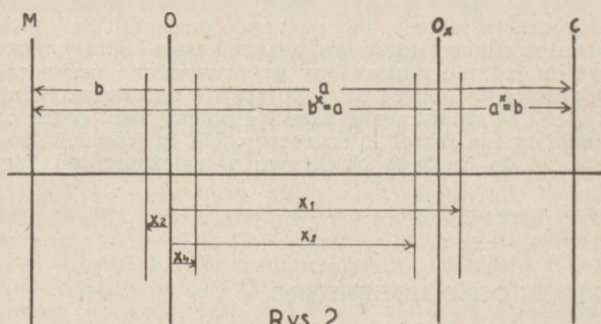
Równanie I posiada dwa pierwiastki rzeczywiste, jeden dodatni (przesunięcie obiektywu do przodu) drugi ujemny (przesunięcie obiektu do tyłu). Równanie II ma przy dodatnim wyróżniku pierwiastki rzeczywiste równych znaków.

Jeśli więc aparatem 9 × 12 o ogniskowej 13,5 cm, a sile światła 4,5 wykonujemy reprodukcję w podziałce 1 : 2 tzn. p = 2 oraz jeśli za „n" przyjmiemy wartość 0,01 cm wtedy z równań I i II otrzymamy:

$$I)\ldots.\ x^2 - 20{,}205x - 1{,}8225 = O$$
$$II)\ldots.\ x^2 - 20{,}295x + 1{,}8225 = O$$

stąd $x_1 = 20{,}2948$ cm. $x_2 = -0{,}0898$ cm $x_3 = 20{,}2048$ cm $x_4 = -0{,}0902$ cm, przy czym a = 40,50 cm, b = 20,25 cm. Z rozwiązania równań wynika, że możemy przesunąć obiektyw do przodu o 0,090 cm i do tyłu o 0,0898 cm a zmiany ostrości nie będą dla oka widoczne. Przedział ostrości wynosi w tym wypadku $s_1 = x_4 - x_2 = 0{,}1800$ cm.

Jeśli pozwoli na to wyciąg aparatu, można przesunąć obiektyw z jego stanowiska początkowego o $x_3 = 20{,}2048$ cm, a otrzymamy znowu ostry obraz na matówce. Przy dalszym przesuwaniu obiektywu do przodu w pewnym miejscu powstanie zmiana odległości obrazu i przedmiotu od obiektywu, mianowicie b = 40,50 cm, a = 20,25cm, wtedy obraz na matówce będzie znowu ostry, ale podwójnie powiększony w stosunku do przedmiotu, (p = 1 : 2). Oprócz tego dozwolone jest jeszcze



Rys. 2

przesunięcie obiektywu o x = 20,29 cm, otrzymujemy przy tym nowy przedział ostrości $s_2 = x_1 - x_3 = 0{,}0900$ cm.

Dla wartości p mniejszej od dwóch, odcinek OO zmniejszy się. Wtedy jak wynika z rachunku oba przedziały ostrości wzrosną i przy dalej malejącym p, zbliżając się coraz bardziej, wreszcie zbiegną się, tworząc jeden przedział wspólny. Równanie II powinno posiadać wtedy jeden pierwiastek podwójny $x_3 = x_4$ Żeby określić wartość p dla tego przypadku, przyrównujemy wyróżnik równania do zera, spełniając warunek znany z teorii równań algebraicznych. A więc:

$$\left[f\cdot\left(p-\frac{1}{p}\right) + n\cdot L\right]^2 - 4\,n\cdot L\cdot f\,(1+p) = 0$$

jest to równanie czwartego stopnia względem p :

$$f^2\cdot p^2 - 2nLfp - (2f^2 - n^2f^2 + 4\,nLf) - \frac{2nLf}{p} + \frac{f^2}{p^2} = 0$$

Ze względu na jego symetryczną budowę można go przedstawić w postaci:

$$f^2\cdot\left(p+\frac{1}{p}\right)^2 - 2nLf\cdot\left(p+\frac{1}{p}\right) - (4f^2 - n^2L^2 + 4nLf) = 0$$

stąd otrzymamy pierwiastek dodatni:

$$p + \frac{1}{p} = \frac{nL + \sqrt{2f\cdot(f+nL)}}{f}$$

jako równanie już drugiego stopnia względem p. Rozwiązując je dostaniemy dwa pierwiastki odwrotne względem siebie. Dla wartości liczbowych naszego przykładu $p + \frac{1}{p} = 2{,}00666$, a więc $p = 1{,}08500$ i $\frac{1}{p} =$ 0,92166 lub przeciwnie. Dla znalezionej skali reprodukcji p = 1,085 równanie II ma podwójny pierwiastek $= x_{3,4} = 1{,}1255$ cm, równanie I zaś różne pierwiastki $x_1 = 2{,}6407$ cm i $x_2 = -0{,}4797$ cm, a przedział ostrości $s_1 = 1{,}6052$ cm, $s_2 = L,\ 5152$ cm. Wspólny przedział $s = s_1 + s_2 = 3{,}1204$ cm. Okazuje się więc, że przy takiej skali reprodukcji można obiektyw przesunąć o przeszło 3 cm bez szkody dla ostrości obrazu!

Dla podziałki mniejszej od 1,085 istnieje tylko jeszcze jeden przedział ostrości $s = x_1 - x_2$, gdyż x_3 i x_4 są pierwiastkami zespolonymi. Dla p = 1 (reprodukcja wielkości zdjęcia fotografowanego a = b = 2f), równanie I przyjmuje postać: $x^2 + xnL - 2nLf = O$, a po wstawieniu wartości liczbowych naszego przykładu: $x^2 + 0{,}045x - 1{,}215 = O$.

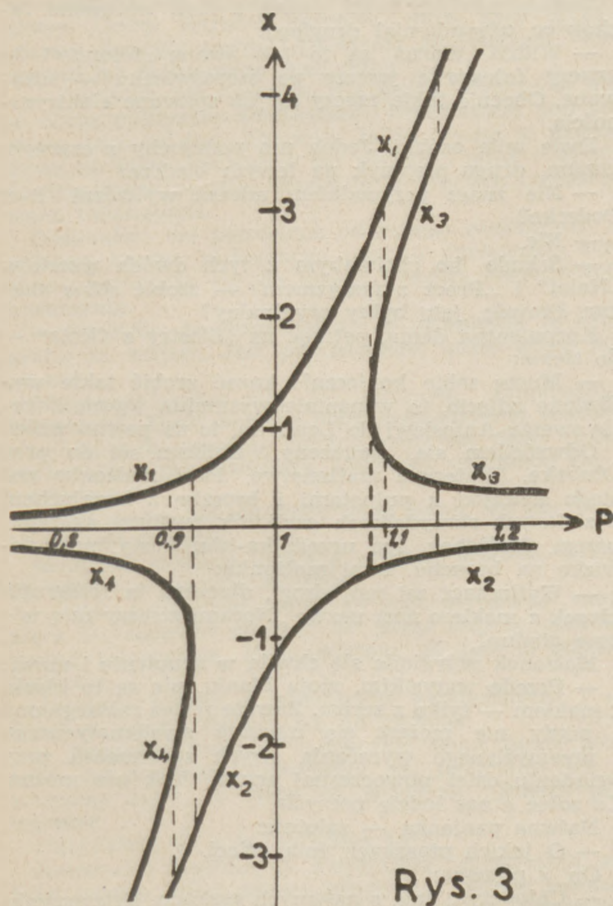
Rozwiązanie ostatniego równania daje pierwiastki: $x_1 = 1{,}08$; $x_2 = -1{,}125$. Stąd przedział ostrości s = 2,05

cm (płaszczyzna obrazu leży poza matówką, gdyż w obu wypadkach y jest dodatnie).

Dla innych wartości p pierwiastki równania I i II i odpowiadające im przedziały ostrości zestawiono w tabeli umieszczonej poniżej:

p	a	b	x_1	x_2	x_3	x_4	$x_4 - x_2$	$x_1 - x_3$	$x_1 - x_2$
∞	∞	13.5	∞	— 0.045	∞	0.045	0,09	0	
3.0	54.0	18.0	36.02	— 0.07	35.98	0.07	0.14	0.05	
2.0	40.5	20.25	20.29	— 0.09	20.20	0.09	0.18	0.09	
1.50	33.75	22.5	11,34	— 0.13	11.16	0.14	0,27	0,18	
1,33	31.5	23.625	8.01	— 0.18	7.74	0.18	0.36	0.27	
1.25	30.375	24.30	6.25	— 0.22	5,89	0.23	0.45	0,36	
1.2	29.7	24.75	5.16	— 0.26	4.71	0.28	0.54	0.45	
1,11	28.5	25 65	3,21	— 0.40	2.35	0.55	0,95	0.86	
1,085	28.147	25.942	2 64	— 0.48	1.23	1,23	1,61	1,52	3.12
1.05	27.675	26.357	1,01	— 0.65	—	—	—	—	2,57
1	27 0	27.0	1.08	— 1.13	—	—	—	—	2,21
0 952	26.357	27.675	0 60	— 1,97	—	—	—	—	2,57
0 922	25.942	28.147	0.43	— 2 69	— 1,08	— 1,08	1,61	1,52	3.12
0.9	25.65	28.5	0.36	— 3,25	— 0.50	— 2,30	0,95	0,86	
0 833	24.75	29.7	0 21	— 5,21	— 0 24	— 4 67	0.54	0.45	
0 8	24.30	30.375	0.17	— 6,29	— 0.19	— 5,84	0.45	0 36	
0 75	23.625	31,5	0.13	— 8 05	— 0,14	— 7,69	0,36	0,27	
0.667	22,5	33.75	0 09	—11,38	— 0.09	—11.11	0,27	0.18	
0.5	25,25	40.5	0.04	—20.34	— 0,05	—20.16	0.18	0,09	
0.333	18.0	54.0	0,02	—36 07	— 0.02	—35,93	0.14	0.05	
0	13.5	∞	0	∞	0	— ∞	0.09	0	

Z powyższych widać, że wartości pierwiastków równania I i II (a w konsekwencji i przedział ostrości) są funkcją podziałki w jakiej chcemy daną reprodukcję otrzymać, co zapiszemy symbolicznie x = F (p). Część tabeli dla wartości p większych od 0,8 i mniejszych od 1,2 przedstawiono graficznie na rys. 3. Krzywe wyznaczają tu oba przedziały ostrości i ich wzrost aż do momentu zespolenia się w jeden przedział podwójny dla p = 1,085.

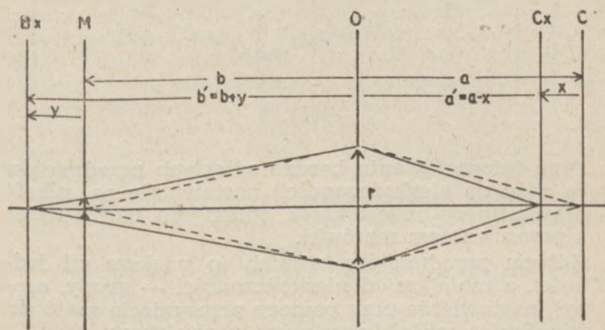


Rys. 3

Wykonanie obliczenia dla innej siły światła obiektywu i różnych długości ogniskowych wykazuje, że wielkość przedziału ostrości obrazu na matówce rośnie przy malejącej sile światła obiektywu (co można uzyskać, operując przesłoną), oraz wzrastającej długości ogniskowej obiektywu. I tak: Dla p = 1, f = 18 cm, L = 6,8 s = 3,13, podczas gdy przy tej samej podziałce reprodukcji dla f = 10,5 cm i L = 3,5 s = 1,72 cm.

Stąd wniosek, że do reprodukcji w skali 1 : 1 najlepiej nadaje się aparat fotograficzny o krótkiej ogniskowej i dużej sile światła. Z drugiej strony duży przedział ostrości jest bardzo korzystny, gdyż przy przybliżonym nastawieniu na ostrość i mocnym przesłonięciu obiektywu uzyskamy zawsze ostry obraz. Jeśli zdjęcie reprodukowane ma być powiększone, musimy starać się o możliwie ostry negatyw — uzyskamy go w następujący sposób: Dla p = 1 ustalamy wyciąg aparatu w podwójnej ogniskowej i przesuwamy cały aparat prostopadle do płaszczyzny obiektywu tam i z powrotem. Można też zamiast przesuwać aparat, czynność tę wykonać z przedmiotem reprodukowanym. W obu wypadkach przedział ostrości jest stosunkowo mały, jednak przy pomocy lupy można tę ostrość poprawić.

W celu obliczenia dla tego przykładu (rys. 4) przedziału ostrości, przesuńmy obiektyw o odcinek x (x dodatnie, gdy przedmiot przesuwamy w kierunku



Rys. 4

obiektywu). Na podstawie rys. 4 otrzymamy związek: a' = a — x; y' = b' — b; Ale y' możemy przedstawić w następującej postaci:

$$y' = \frac{[f \cdot (1+p) - x] \cdot f}{f \cdot p - x} - f \cdot \left(1 + \frac{1}{p}\right) = \frac{f \cdot x}{(f \cdot p - x) \cdot p}$$

wtedy z podobieństwa dwu trójkątów otrzymamy proporcję: n : r = y : b' a z niej równanie n.L/f. (1 + p) — x/.p = f.x, stąd zaś dwa pierwiastki:

$$x_1 = \frac{nLf \cdot (1+p) \cdot p}{f + nLp}$$ i dla „n" mniejszego od zera

$$x_2 = \frac{- nLf \cdot (1+p) \cdot p}{f - nLp}$$ Dla p = 1, f = 13,5 cm L = 4,5

i „n" = 0,01 cm (nasz przykład) x_1 = 0,0897 cm x_2 = — 0,0903 cm, s = $x_1 - x_2$ = 0,1800 cm. Przedział ostrości jest tutaj okrągło dwunastą częścią odcinka, o który przesunęliśmy obiektyw. Wzory na oba pierwiastki mogą służyć również do obliczenia głębi ostrości danego obiektywu, używając mianowicie podstawienia p = (a — f) : f dostaniemy:

$$x_1 = \frac{nLf\,(a - f)}{f^2 + nL\,(a - f)} \qquad x_2 = \frac{- nLf\,(a - f)}{f^2 - nL(a - f)}$$

podają one dla każdej odległości a przedmiotu od obiektywu przedział w przód i w tył, dla którego obraz przedmiotu na matówce jest ostry, tutaj „n" = 0,001f cm.

Jeśli aparat fotograficzny posiada obiektyw nieruchomy, natomiast matówka jest przesuwalna, wtedy przedział ostrości obliczyć można z proporcji (rys. 5)

$x : r = - x : b$ albo $nL : f = - x : f \cdot \left(1 + \frac{1}{p}\right)$; stąd

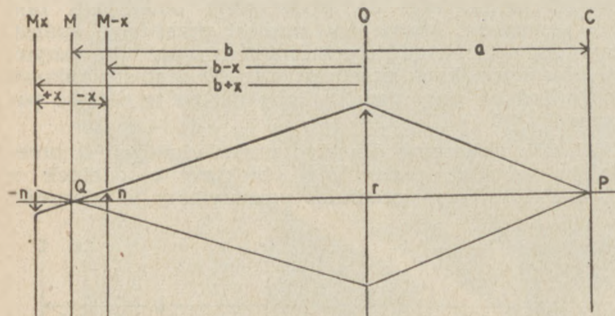
$x = \pm\, nL \cdot \left(1 + \frac{1}{p}\right) \cdot n$ przy czym „n" raz mniejszy, drugi raz większy od zera. Przesunięcie matówki o x jest

w tym wypadku niezależne od długości ogniskowej. Przedział ostrości s = 2x przyjmuje dla L = 4,5 i n = 0,01 cm następujące wartości:

p	∞	2	1	0,5	0,25	0
s	0,09	0,135	0,18	0,27	0,41	∞

Jak widać dla p = 1 przedział ostrości posiada tę samą wartość co w poprzednim wypadku, gdy braliśmy pod uwagę aparat o obiektywie ruchomym.

Porównując różne sposoby nastawiania na ostrość i wpływ ich na przedział ostrości zdjęcia fotograficznego, dochodzimy do następującego wniosku:



Rys. 5

1. Przy fotografowaniu bardzo odległych przedmiotów (p dąży do nieskończoności) nastawianie na ostrość przy pomocy przesuwania obiektywu równoważne z przesuwaniem matówki.
2. Zdjęcia przedmiotów bliskich (p większe od jedności, a mniejsze od nieskończoności — grupy, osoby), nastawianie przy pomocy przesunięcia matówki właściwsze aniżeli przy pomocy obiektywu.
3. W celu uzyskania negatywu wielkości obiektu lub zbliżonej do niego (p bliskie jedności) nastawianie przy pomocy poruszania matówki, lub całego aparatu.
4. Powiększenia (p większe od zera mniejsze od jedności) — nastawianie ostrości przy pomocy obiektywu proporcjonalnie korzystniejsze im większa podziałka powiększenia (im mniejsze p).

LEONARD SEMPOLIŃSKI

PODSŁUCHANE ROZMOWY O PEWNEJ WYSTAWIE

Przyznając się ze wstydem do współautorstwa pewnej wystawy fotograficznej i zgodnie z odwiecznym zwyczajem zbrodniarzy którzy zwykli odwiedzać miejsca w których pepełnili swe przestępstwa, zapuściłem dla niepoznaki brodę i łysinę, włożyłem niebieskie okulary, pożyczyłem od inż. D. kamizelkę, uregulowałem na wszelki wypadek wszystkie podatki aby żona w razie czego nie miała kłopotu, przeżegnałem się trzykrotnie lewą ręką, odpukałem trzy razy w niemalowane drzewo i postanowiłem dyskretnie odwiedzić wystawę.

Na rogu kupiłem jeszcze balon i zrobiłem sobie z niego dostojny brzuszek. Tak zabezpieczony, dość obojętnie przeczytałem co tylko rozklejone ogłoszenie w którym podano do publicznej wiadomości o ucieczce z Tworek dziesięciu pensjonariuszy, w tej liczbie dwóch kobiet. Wysokie nagrody za ich ujęcie ufundowały powszechnie znane istytucje: Tow. Miłośników Moralności, Zrzeszenie Starożytnych Fotografów i Towarzystwo Opieki nad Publicznością.

Uśmiechnąłem się pod wąsem i śmiało przekroczyłem gościnne schodki przy ul. Królewskiej.

Zdziwiony wielkim tłumem zwiedzających, nabrałem otuchy i nawet przez moment miałem zamiar ujawnić się przez zdjęcie łysiny i brzuszka, lecz w porę spostrzegłem, że nieprawdopodobną frekwencję należy przypisać istniejącemu tamże teatrowi, który sale wystawowe słusznie przeznaczył na palarnię podczas przerw. Na czas wystawy, dla wywołania odpowiedniego nastroju, dobrano specjalną sztukę, pt. ,,Krwawe Gody". Poprawiłem nieco charakteryzację, gdyż groźne błyski w oczach publiczności nie wróżyły nic dobrego.

Rozpocząłem dyskretnie słuchową i wzrokową obserwacje reakcji.

Już na wstępie zauważyłem, iż pomimo wielkiej liczby zwiedzających palaczy obojga płci, bardzo niewiele osób interesuje się wystawą.

Przeważnie opowiadano sobie normalne ploteczki i przyziemne sprawy. Jakaś rozkoszna młoda osóbka zwierzała się swej koleżance, że wczoraj dostała na imieniny „pisoir"... na biurko. Ktoś, mający zapewne stosunki w pracowni konserwatorskiej ,dowodził, że „Grunwald" Matejki naklejają na passepartou — na wzór fotogramów. Jakiś tragiczny głos zapytał: — Kiedy wreszcie skończysz życie? Obejrzałem się niespokojnie. Na szczęście chodziło tylko o gazetę. Pewien jegomość, obserwujący dość ogólnie wystawę, udowadniał, że najwyższy czas aby wprowadzić wzorem innych instytucji, podział wszelkich wystaw na sale „dla pań", dla ,,dla panów" i uczącej się młodzieży. Jako że chodzi o pedagogiczną linię wychowawczą.

Te sprawy mię nie interesowały. Zliżyłem się do obrazów Dederki. Miałem słuszność, rozmowy toczyły się na temat wystawy.

Dwóch młodych ludzi. Jeden z nich widocznie fachowiec, uświadamiał drugiego:

— Widziś, Wacuś, są to tak zwane „fotonity", to znaczy fotografie jeszcze po staroświecku — nitowane. Obecnie takie rzeczy są już spawane elektrycznością.

Dwie miłe osóbki. Jedna ma pończochy z czarnym szwem, druga pieprzyk na lewym biodrze:

— Nie znasz przypadkiem adresu wytwórni B-ci Dederko?

— Nie.

— Szkoda, bo chciałabym z tych dwóch wzorków „Nalot" i ,,Precz z faszyzmem" — zrobić sobie abażur. Prawda, jaki byłby oryginalny?

Korpulentna dama, patrząc na „Siostry z Getta" — do siebie:

— Muszę sobie koniecznie kazać zrobić takie wydłużone zdjęcie, to wspaniale wysmukla figurę. Prześlę swemu Antosiowi do Londynu, to na pewno wróci.

Odwróciłem się, zgorszony. Zbliżam się do prac Dłubaka. Stateczne małżeństwo. Pani małżonka posiada kolczyki z pulpetami i broszkę z karaluchem o zielonych skrzydełkach czyli tak zwanym skarabeuszem. Małżonek, typ urzędnika-biurokraty, nosi dewizkę na brzuchu. Pani małżonka:

— Wytłumacz mi mój drogi, dlaczego ta fotografia klusek z makiem nosi nazwę ,,Nocami straszy mię widmo głodu"?

Małżonek przygląda się chwilę w skupieniu i mówi:

— Przede wszystkim, moja Maniu, nie są to kluski z makiem — tylko z serem. Zawsze jesteś roztargniona i nigdy nie możesz się nauczyć stystematycznego i przemyślanego wyrażania swych spostrzeżeń przy oglądaniu dzieł nowoczesnej sztuki. Tak nie można. Co sobie o nas ludzie pomyślą.

Naiwna panienka — zalotnie:

— O jakich ptaszkach śnią dzieci.

On, z powagą:

— Chłopczyki śnią o naiwnych gąskach. Dziewczynki prawdopodobnie o bocianach...

Podchodzę do prac Obrąpalskiej. Wysmukła, tajemnicza pani, o wzroku i rękach sfinksa, posiadająca rubinowe paznokcie i takież pantofelki, mrużąc umie-

jętnie oczy aby nie uszkodzić długich, starannie przyklejonych rzęs:

— Patrz, najdroższy, do czego dochodzi technika. Cóż za wspaniałe zdjęcie seansu spirytystycznego. Duchy wyglądają jak żywe. Zdjęcie wykonano poprzez osoby biorące udział w seansie. A tam — popatrz! Ten starszy pan z bródką — to duch Napoleona III. Musimy dzisiaj wywołać ducha Aleksandra Macedońskiego i spróbować naszego kodaka. Może coś wyjdzie.

Westchąłem ciężko. Dama nerwowo drgała.

Dwaj gentelmeni. Jeden z lekka czerwonym nosem: Widocznie przyjaciele bo trzymają się pod rękę.

— Franuś! Mówię ci, że ta „Tancerka" to jest zwykłe oszukaństwo i tak zwany elektromontaż. Słyszałem od jednego fotografa, który bywa na jakichś ich tam nabożeństwach które odprawiają co drugi wtorek na Śniadeckich, że to jest wynalazek jakiegoś Przekroja, a polega na tym, że jak się na przykład nalewa soku wiśniowgo do spirytusu, to nie należy jak Pan Bóg przykazał, rozmieszać, lecz tylko fotografować. On tego nie próbuje, bo będąc człowiekiem trunkowym — nie wytrzymałby nerwowo.

Pokiwali smutnie głowami i poczęli przyglądać się pracom Burzyńskiego.

— A to jest, widzisz, tak zwany tryptyk. Zaczyna się od strojenia instrumentów, później jest solo na cytrze, następnie słuchacz ma prawo dostać zawrotu głowy i wspólnie z orkiestrą — oddać się melodyjnemu bujaniu, w tak zwanej atmosferze muzycznej. Dokładnie ci zresztą wszystkiego nie wytłumaczę, lecz o tym tryptyku ten sam autor obszernie napisał w Przekroju.

Dwa następne typy. Jeden niski, gruby z krótkim noskiem i trzema podbródkam, (jamnika zostawił w szatni) drugi wysoki z przedziałkiem aż do tyłu głowy. Getry. Sygnety herbowe. Stoją przy obrazie „Szyny dosięgły portu". Zwierzają się szeptem. Wyciągam jak tylko mogę lewe ucho:

— To tylko tak nazwano dla poezji. Naprawdę jest to obraz polityczno-alegoryczny. Przedstawia pod postacią szyn — dwa kierunki. Jeden trochę w prawo, drugi na lewo. Później to się wszystko łączy i wpada do wspólnego portu... Wszędzie ta zręcznie zamaskowana propaganda.

Odsunąłem się przezornie od miłego sąsiedztwa.

Jakaś bardzo elelegancka pani o dziwacznej fryzurze, zwracając się do swego również eleganckiego towarzysza:

— Świetnie, że porozwieszali w poczekalni te fotografie za szkłem. Jest przynajmniej gdzie włosy poprawić.

Ponieważ bardzo mię to oburzyło, zaniechałem obserwacji. Znalazłem się obok sympatycznej mamusi z nieletnią do pewnego stopnia, córeczką. Stały przed portretami Pękosławskiego. Córeczka przygląda się — i zapytuje:

— Mamusiu, co się stało temu panu, że ma białe cienie pod nosem?

Mamusia studiuje uważnie portret, przenosi wzrok na tytuł i po chwili objaśnia:

— Jest to portret pewnego sympatycznego inżyniera D., zapewne chorego na jakąś dziwną chorobę zwaną solaryzacją. Przypuszczam, że jest to zdjęcie naukowe.

Córeczka patrzy z widocznym współczuciem i ze łzami w oczach zwraca się do mamusi:

— Mamusiu, powiedz koniecznie temu panu, żeby sobie na noc kazał przyłożyć tej penicyliny co to wszystko leczy, to może mu przejdzie. Biedny pan inżynier.

Ukradkiem — i ja obtarłem łzę..:

Spacerując teatralnym zwyczajem, zatrzymuję się przy bardzo miłej grupce młodych i bardzo rezolutnych panów, stojących przed wyczynem Sempolińskiego. Jeden z nich z przejęciem dowodzi:

— Patrz, Feluś, to ci dopiero fajny obraz to „Zakończenie zabawy". Uważasz, zabawa musiała być nie mizerna, jako że nawet białe myszki tu w dole fruwają, a u góry nadmiar gazu wyraźnie się ulatnia w charakterze obłoku. Piękna rzecz i faktycznie romantyczna. Albo tutaj: Trupia głowa się facetowi o zmierzchu w chmurach pokazała. Mówię ci, Feluś, że coś nie klawo z tym fotografem. Może leczył się w ubezpieczalni, albo załatwiał coś w magistracie? Ze ślubnym zdjęciem do niego w żadnym razie nie pójdę.

Bardzo mi się podobali. Chciałem ich nawet uściskać.

Miałem już wyjść, lecz zwróciła moją uwagę interesująca para. On starannie wygolony, o długich włosach i takich nogach. Czarny krawat zawiązany na kokardę, ccś ze znawstwem tłumaczył swej przystojnej towarzyszce:

— Wspaniała wystawa! Tutaj dopiero naprawdę oddycham swą pełną artystyczną piersią. Człowiek wreszcie może się rozkoszować sztuką, którą niestety wprawdzie nie wszyscy rozumieją, lecz która dla mnie nie jest żadną tajemnicą.

Myślę sobie: Świetnie, nareszcie dowiem się czegoś istotnego.

— Realizm — ciągnął dalej nieznajomy znawca — w połączeniu z formalizmem i lekką domieszką futuryzmu, przy całkowitym braku cech formizmu i substancjonalizmu, wraz z melancholizmem i nitonizmem, byłby łatwiej zrozumiały dla mas, lecz nadmiar surrealizmu, fenomenalizmu i obstrukcjonalizmu, przy dużych skłonnościach do subwencjonalizmu oraz histeryzmu — nieco sprawę komplikuje. Mówią o tym dużo w Peteefie, a nawet będąc ostatnio w Paryżu rozmawiałem z...

Niestety, piękna towarzyszka cennego znawcy, przerwała brutalnie dalsze jego wywody prozaicznym i bardzo kobiecym pytaniem:

— Spójrz tam na prawo. Jak ci się podoba suknia tej starej wydry?

Zbaraniałem. Na szczęście zawarczał dzwonek — głosząc koniec przerwy. Sala poczęła się szybko opróżniać. Wychodząc, natknąłem się w holu na przyjemnego pana w białym fartuchu, który bacznie przyglądał się mojej kamizelce... Przypomniałem sobie rozklejone po mieście ogłoszenia i odruchowo pomacałem się dla pewności, po łysinie.

Przed teatrem stała bardzo podejrzana karetka...

Warszawa, 8 grudnia 1948 r.

Wystawy i konkursy

Mowa powitalna Romana Burzyńskiego, prezesa P. T. F., Oddział w Warszawie na wystawie prac konkursu „Praca Robotnika i Rolnika".

Panie Ministrze, Panie i Panowie!

W imieniu Zarządu Oddziału Warszawskiego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego mam zaszczyt powitać pana ministra Kultury i Sztuki Stefana Dybowskiego, pana dyrektora Departamentu Twórczości Artystycznej Hieronima Michalskiego, przedstawiciela Związku Autorów, Kompozytorów i Wydawców Zaiks, dyr. Walerego Jastrzębca Rudnickiego, przedstawicieli prasy, przedstawicieli Zarządu Głównego Polskiego Towarzysta Fotograficznego i przybyłych gości.

Pragnę, aby nam wolno było w fakcie przybycia na naszą uroczystość Pana, Panie Ministrze Kultury i Sztuki, widzieć dwa aspekty. Pierwszy z nich ma dla nas, artystów, uprawiających najmłodszą gałąź sztuki, jaką jest fotografika, głębokie znaczenie, odnosząc się do najbardziej istotnych zagadnień sztuki.

Fotografika nie ma tych wielotysięcznych lat tradycji, które posiadają jej starsze siostrzyce: architek-

tura, rzeźba i malarstwo. Jest sztuką powstałą dopiero w ostatnim stuleciu, zdobywającą sobie dopiero prawo do życia. Jest gałęzią twórczości duchowej człowieka, która szuka dopiero właściwych dróg, w poszukiwaniu tym ma niewątliwie upadki i wzloty, i której, z tej racji, odmawiano częstokroć i z wielu stron prawa zaliczenia do rodziny sztuk pięknych.

Prosimy Pana, Panie Ministrze Kultury i Sztuki, o wyrażenie zgody, na to, byśmy fakt dzisiejszej obecności Pana, Panie Ministrze, na uroczystości mieli prawo tłumaczyć, jako jeszcze jedno podkreślenie ze strony Najwyższych Władz Państwowych, iż władze te uznają przynależność fotografiki do rodziny sztuk plastycznych.

Drugi aspekt, o którym pozwoliłem sobie wspomnieć na wstępie, odnosi się do tej skromnej i niewielkiej organizacji, jaką jest Oddział Warszawski Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Po raz pierwszy zdarza się, iż przedstawiciel Zarządu tej młodej, istniejącej dopiero od pół roku organizacji, ma zaszczyt stanąć przed Panem, Panie Ministrze.

Gdybym nie obawiał się wielkiej wagi słów, skorzystałbym z zaszczytnej dla nas okazji i zwróciłbym się do Pana, Panie Ministrze, z oświadczeniem następującym: „Panie Ministrze, Oddział Warszawski Polskiego Towarzystwa Fotograficznego melduje Panu, iż swój pierwszy półroczny plan wykonał w 100%". Są to jednak słowa o tak głębokiej treści, słowa zawierające najistotniejszą treść pracy odbudowującej się Rzeczypospolitej, są to słowa używane przez takich gigantów pracy, jakim jest polski górnik, włókniarz i polski kolejarz, że rozumiem, iż nie wolno nam jeszcze tego pięknego meldunku złożyć Panu, Panie Ministrze, w odniesieniu do naszych skromnych poczynań.

Niech mi wolno będzie zatem złożyć jedynie na ręce Pana, Panie Ministrze, uroczyste zapewnienie, iż Towarzystwo nasze dołoży w pracy swej wszelkich starań, by w miarę swych skromnych możliwości przyczynić się do kulturalnej odbudowy i dalszej budowy Rzeczypospolitej i by znaleźć się w gronie placówek przydatnych w najbardziej zaszczytnej służbie społecznej.

Proszę Pana, Panie Ministrze, o łaskawe otwarcie zorganizowanej przez Warszawski Oddział Polskiego Towarzystwa Fotograficznego wystawy fotogramów wybranych z inuaguracyjnego konkursu naszego Towarzystwa pt. „Praca robotnika i rolnika".

Protokół

z posiedzenia Sądu Konkursowego powołanego do rozpatrzenia prac nadesłanych na konkurs Polskiego Towarzystwa Fotograficznego pt. „Praca Robotnika i Rolnika", dział Fotografii.

Sąd Konkursowy zebrał się dnia 19 listopada 1948 r. w lokalu „Zaiksu" przy ul. Śniadeckich 10 w Warszawie o godz. 17 i ukonstytuował się w następującym składzie:

Przewodniczący: Jan Sunderland
Sekretarz: Benedykt Jerzy Dorys
Członkowie: Jan Bułhak, Marian Dederko, Janina Mierzecka.

Sekretariat PTF Oddz. w Warszawie przedłożył Sądowi następujące materiały: 222 fotogramów oraz 68 kopert dołączonych do przesyłek, w których nadeszły fotogramy. Sąd stwierdził, iż zaopatrzenie fotogramów i kopert w godła i podpisy odpowiadało wymogom konkursu.

Sąd przystąpił do obrad, które trwały: 19 listopada od godz. 17 min. 30 do 21 min. 45 i 21 listopada od godz. 18 do godz. 20 min. 30.

W wyniku obrad i po przeprowadzeniu wyczerpującej dyskusji, Sąd Konkursowy przyznał niżej wyszczególnione nagrody autorom następujących prac:

1. Nagroda Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w wys. 100 000,—zł za pracę zatytułowaną „Oczyszczanie błotniarek" godło „?".
2. I Nagroda Ministerstwa K. i S. 30 tys. „Przy zasuwie" godło „mi".
3. II Nagroda Ministerstwa K i S. 20 tys. „Przyjaciele" godło „Trud".
4. III Nagroda Ministerstwa K. i S. 10 tys. „Szachownica" godło „Katowice".
5. Nagroda Ministerstwa Z. O. 10 tys. „Przy drażetkarkach" godło „Poraj".
6. Nagroda Ministerstwa Z. O. 10 tys. „Spust z wielk. pieca" godło „Sew".
7. Nagroda Ministerstwa Odbudowy za najlepszy fotogram przedstawiający robotnika pracującego przy odbudowie kraju: 15 tys. „Łopata" godło „Joanna".
8. Nagroda Zarządu Głównego Z. M. P. za najlepszy fotogram przedstawiający pracującą młodzież na wsi: 10 tys. „Orka" godło „19".
9. Nagroda Zarządu Głównego Z. M. P. za najlepszy fotogram przedstawiający pracującą młodzież w mieście: 10 tys. „W przędzalni bawełny" godło „Piotr".
10. Nagroda Sp. Wyd. „Czytelnik" za najlepszy fotogram przedstawiający robotnika przemysłu poligraficznego 25 tys. „Retuszer" godło „Kocz".
11. Nagroda Sp. Wyd. „Czytelnik" za najlepszy fotogram o typie fotoreporterskim, 25 tys. za pracę „Górnik przy pracy" godło „Kangur".
12. Nagroda Redakcji Tygodnika „Przekrój" za najlepszy fotogram nadający się na okładkę magazynu ilustrowanego, 10 tys. „Robotnicy i maszyny" godło „Monokl".

od 13 do 17:
5 Nagród „Filmu Polskiego" po 5 tys. w materiałach fotograficznych za fotogramy wykonane na materiałach „Filmu Polskiego":
prace:
1. „Murarze" — godło „Jakób"
2. „Budujemy" — godło „22",
3. „Ładowanie" — godło „Kahłub Szunaj",
4. „Rozbiórka wiaduktu pancera" — godło „Ano",
5. „Pająki" — godło „Erman" .

18. Nagroda Ligi Kobiet 5 tys. praca „Wisła dostarcza piasku", godło „Laboramus".
19. Nagroda Ligi Kobiet 5 tys. praca „Siew", godło „Maryn".
20. I Nagroda C. Z. P. Węglowego za najlepszy fotogram przedstawiający pracujących górników 5 tys. praca „Górnik ze świdrem" godło „Carbo".
21. II Nagroda C. Z. P. Węglowego 2 500,— zł „Praca Górnika" godło „Kornicz".
22. I Nagroda C. Z. P. Włókienniczego w tekstyliach praca „W odlewni", godło „Jastrzębiec".
23. II Nagroda C. Z. P. Włókienniczego w tekstyliach: nie przyznano.

Nagroda Instytutu Gospodarstwa Domowego, jako wycofana nie została przyznana.

Poza nagrodami przewidzianymi w warunkach konkursu, jury przyznało: nagrodę P. T. T. Oddziału w Warszawie w wysokości 10 000,— zł za pracę „Światło dla wsi" godło „Baltic".

Nagrodę Pana Prezydenta Rzeczypospolitej przyznano jednogłośnie.

Po zakończeniu prac Jury przystąpiono do otwarcia dołączonych do prac kopert. Przy czynności tej obecni byli: wszyscy członkowie jury oraz zaproszeni: Kierownik Ref. Fotografiki Min. K. i S. Radca Marian Schulz i Prezes Oddziału Warszawskiego PTF mgr Roman Burzyński.

Po otwarciu kopert okazało się, iż autorami nagrodzonych prac są:



Minister Kultury i Sztuki Stefan Dybowski w towarzystwie Dyrektora Departamentu Twórczości Artystycznej Hieronima Michalskiego słucha przemówienia Prezesa Oddziału warszawskiego PTF na otwarciu Wystawy „Praca Robotnika i Rolnika".

Fot. J. Mierzecka

1. Godło „?" autor Henryk Hermanowicz, Szczytno,
2. „ „mi" autor inż. Jerzy Strumiński, Poznań,
3. „ „Trud" autor mgr Zbigniew Pękosławski, Warszawa,
4. „ „Katowice" autor Edward Falkowski, Warszawa,
5. „ „Poraj" autor Fortunata Obrąpalska, Poznań,
6. „ „Sew" autor Seweryn Błochowicz, Katowice,
7. „ Joanna" autor Zofia Burzyńska, Warszawa,
8. „ „19" autor Edward Olszaniecki, Warszawa,
9. „ „Piotr" autor Roman Burzyński, Warszawa,
10. „ „Kocz" autor Maksymilian Wrocławski,
11. „ „Kangur" autor Henryk Makarewicz, Katowice,
12. „ „Monokl" autor Edward Hartwig, Lublin,
13. „ „Jakób" autor Leon Lutyk, Warszawa
14. „ „22" autor Edmund Kupiecki, Warszawa,
15. „ „Kahłub Szunaj" autor Janusz Bułhak, Warszawa
16. „ „Ano" autor Antoni Nowosielski, Warszawa,
17. „ „Erman" autor Roman Kwiatkowski, Warszawa,
18. „ „Laboramus" autor Antoni Iszczuk, Kraków,
19. „ „Maryn" autor Edmund Zdanowski, Gdynia,
20. „ „Carbo" autor Adam Bogusz, Katowice,
21. „ „Kornicz" autor Zbigniew Porembski, Brzeźnica,
22. „ „Jastrzębiec" autor Maksymilian Myszkowski, Poznań,
23. „ „Baltic" autor Henryk Nowak, Gdańsk.

JAN SUNDERLAND

WYSTAWA FOTOGRAMÓW WYBRANYCH Z KONKURSU NA TEMAT „PRACA ROBOTNIKA I ROLNIKA"

Konkurs stanowi próbę wzmocnienia związku sztuki fotograficznej ze światem pracy, skierowania uwagi artystów ku tematowi pracy jako najistotniejszej treści ideowej życia współczesnego, pokazania, że dziedzina ta zawiera nie mniej piękna, niż tradycyjnie powtarzane portrety, krajobrazy i akty.

Oto parę uwag o niektórych nagrodzonych pracach.

„Oczyszczanie błotniarek", Hermanowicza i **„Przy zasuwie", Strumińskiego,** mają podobną myśl kompozycyjną: człowiek i maszyna związani w jedno wyrazistym ruchem wyciągniętej ręki. W obu uderza ogromna zwartość: żadnych zbędnych szczegółów, akcesoryj, nic nie odrywa uwagi od akcji. Obraz Strumińskiego bardziej może efektowny: kontrastowość światłocienia, pięknie rozłożone światło, podkreślające i rysujące ważne elementy kompozycji. Umieszczenie głowy robotnika, ręki i zawory na jednej linii i to na przekątnej — nadaje dużo dynamizmu; wyraz twarzy, raczej sugerowany niż szczegółowo opowiedziany, zdradza zżycie się z maszyną, stosunek do niej przyjazny, poufały. Ale praca Hermanowicza góruje nastrojem wielkiej godności. Dostojne jest skupienie tych ledwie zarysowanych oblicz, napięcie mięśni ręki, zbudowanie obrazu z linii pionowych i poziomych, twardych, jakby wykutych w kamieniu (pomimo

„miękkości" w znaczeniu techniczno-fotograficznym). Przygaszenie tonów (niekontrastowość) jest prawdopodobnie świadome, w każdym zaś razie szczęśliwe: zwiększa nieco wysiłek odbiorczy widza, wzmacniając intensywność przeżycia artystycznego.

W obu dziełach niemal się słyszy dźwięk metalu.

„Przyjaciele" (robotnik i narzędzie pracy) **Pękosławskiego** przedstawia zupełnie inną technikę grania na wrażliwości odbiorcy sztuki. Tu „opowiadanie" o człowieku i łopacie jest spowite w liczne akcesoria, tłumnie wypełniające powierzchnię obrazu. Wysiłek odbiorczy musi być większy, aż nieco męczący; treść istotną trzeba eliminować spośród wielu przedmiotów. Ale autor potrafił zachować hierarchię wartości między wszystkimi pierwiastkami dzieła i przy jej pomocy nie pozwala widzowi zgubić się, każe mu wyłączyć z treści swego spostrzeżenia to, co mniej istotne, i nie od razu, lecz pewnie zatrzymać się na tym, co w obrazie jest ważne. Kompozycja zrównoważona, poważna, statyczna.

„Retuszer" Wrocławskiego łączy godną uznania czytelność treści z nienaganną formą. Szczególnie dobre jest oddanie materiału kliszy i jej płaskość w porównaniu z plastyką głowy. „Mise en page" poszczególnych przedmiotów bardzo dobra.

„Szachownica" Falkowskiego. Dobrze wypatrzony, niecodzienny motyw o charakterze ciekawie mozaikowym. Autor uchwycił chwilę, gdy robotnicy tworzyli na ścianie, wśród rusztowania, żywy, świeży arabesk. Rzecz wesoła i rytmiczna, jak „Budowali Biały Dom" Tuwima.

„Łopata" Zofii Burzyńskiej. Doskonałe oddanie ciężaru na łopacie i opanowania roboty przez jej wykonawcę. Idea, wypowiedziana plastycznie w sposób bardzo prosty i niepozbawiony świeżości.

„Robotnicy i maszyny" Hartwiga. Rzecz bardzo świadomie zbudowana przez powtórzenie w różnej skali i w różnym nachyleniu tej samej postaci robotnika. Piękna, charakterystyczna głowa modelu, ładna, głęboka czerń; udatna, choć sztuczna konstrukcja obrazu. Dwie figury robotnika stanowią, w kompozycji złożonej poza tym z kół i kółek, jakby dwie szprychy wielkiego koła (jednolitość formalna).

„W przędzalni bawełny" Burzyńskiego tłumaczy się samo.

„Przy drażetkarkach" Obrąpalskiej. Pogodna kompozycja, operująca klasycznie zrównoważonymi i rytmicznymi masami świateł i cieni.

Jeden z warunków konkursu głosił, że jeden autor może otrzymać tylko jedną nagrodę. Wskutek tego zdarzają się prace nie nagrodzone, choć lepsze od wielu nagrodzonych. Ale gdyby było inaczej, czterech czy sześciu artystów zmonopolizowało by wszystkie nagrody, kumulując ich po kilka w swoim ręku. Warunek więc był słuszny ze stanowiska społecznego, zwłaszcza wobec wysokości niektórych nagród. Np. nie nagrodzone prace Strumińskiego i Hermanowicza gaszą dużo rzeczy wcale nie przeciętnych...

Nie otrzymał nagrody „Powrót z pastwiska" Johanna. Zbyt ukryta w nim „praca", która stanowiła przecie temat konkursu. Ale ze stanowiska estetyki jest to jeden z najlepszych i najdojrzalszych utworów.

Niespodzianką jest znaczna przewaga tematów fabrycznych — o tyle trudniejszych od fotografii plenerowej i dotychczas tak rzadkich — i wysoki poziom fotogramów z tej dziedziny. Przyjemna to niespodzianka i obiecująca wróżba na przyszłość, bo fotografika winna dążyć do tego, by móc powiedzieć o sobie: **nic z tego co ludzkie, nie jest mi obce.**

JUBILEUSZ MARIANA I WITOLDA DEDERKÓW

Od Redakcji: 13 stycznia 1949 r. odbyła się w Warszawie, w Świetlicy ZAIKSu, uroczystość Jubileuszu 55-lecia pracy artystycyznej Mariana Dederki oraz 25-lecia pracy artystycznej Witolda Dederki.

Cała uroczystość odbyła się w podniosłym nastroju i była zbiorową manifestacją serdecznych uczuć jakie żywią koledzy-artyści, współpracownicy-pedagogowie, uczniowie oraz publiczność do Czcigodnych Jubilatów. Przybyło kilku delegatów Oddziałów P. T. F., udział wziął Zarząd Główny P. T. F. in corpore, przedstawiciele Polskiego Związku Fotografików, Klubów Fotograficznych YMCA, Dyrektorzy szkół fotograficznych i przedstawiciele prasy. Obecny był również delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki. Złożono szereg życzeń oficjalnych i osobistych oraz odczytano nadesłane depesze gratulacyjne.

Redakcja przyłączając się do ogólnych życzeń, śle tą drogą Szanownym i Czcigodnym Jubilatom serdeczne życzenia dalszej przykładnej i owocnej pracy na niwie artystycznej, społecznej i pedagogicznej dla dobra polskiej fotografiki.

Chcąc Czytelnikom przekazać choć cząstkę wrażeń z Jubileuszu, Redakcja cytuje poniżej dwa z licznych przemówień, jako głosy znamienne, biegunowo formą przeciwne i charakterystyczne dla atmosfery i nastroju Jubileuszu:

Życzenia jubilatom złożyli:

W imieniu Ministerstwa Kultury i Sztuki radca Marian Schulz,

W imieniu Polskiego Związku Fotografików prof. Jan Bułhak,

W imieniu Zarządu Głównego PTF dr T Cyprian,

W imieniu Oddziału PTF w Warszawie mgr R. Burzyński,

W imieniu Oddziału PTF w Poznaniu p. Fortunata Obrąpalska

W imieniu Oddziału PTF w Grodzisku p. Deptuszewski,

W imieniu Oddziału PTF w Lublinie p. Kiełsznia,

W imieniu Cechu Fotografów m. Warszawy, p. Miernicki,

W imieniu Dyrekcji Liceum Fototechnicznego w Wararszawie dyr. Pękosławski,

W imieniu uczennic i uczniów tejże uczelni, p. Saft.

Jubilaci otrzymali od osób składających im życzenia wiązanki kwiatów i upominki.

PROTOKÓŁ

Z posiedzenia Jury „Wystawy Fotografiki" Oddziału P. T. F. w Grodzisku Maz. — odbytego w dniu 5 grudnia 1948 r. o godz. 12.00 w następującym składzie

Przewodniczący — Marian Schulz — Radca Ministerstwa Kultury i Sztuki,

Członkowie: — Prof. Jan Bułhak — Prezes Związku Fotografików — Inż. Marian Dederko — profesor Gimnazjum Fototechnicznego — Leonard Sempoliński — Przedstawiciel Zarządu Głównego P. T. F. insp. Kazimierz Nowak — Przedstawiciel Tow. Rady Narod. w Grodzisku Maz. — Burmistrz Szczepan Brozych — Przedstawiciel Zarz. Miejskiego w Grodzisku Maz. — Stef. Deptuszewski — Prezes Oddziału P. T. F. w Grodzisku Maz. — Feliks Zwierzchowski — Przewodniczący Komisji Kwalifikacyjnej Oddziału P. T. F.

Protokólant — Ludwik Żukowski

Po odczytaniu listy nagród i wyróżnień, Przedstawiciel Zarządu Miejskiego w Grodzisku Maz. ob. burmistrz Brozych — zmienił przyznanie nagrody 5 000 zł za pracę przedstawiającą nowy Grodzisk Maz. — na dwie nagrody: 3 000 i 2 000 zł z powodu nie obesłania wystawy tematem uwarunkowanym przez Zarząd Miejski w Grodzisku Maz. Z zastrzeżeniem przyznania nagrody 3 000 zł dla członka Oddziału w Grodzisku Maz. zaś nagrody 2 000 zł w dziale amatorskim.

Również Przedstawiciel Powiatowej Rady Narodowej w Grodzisku Maz. ob. Kazimierz Nawak — nagrodę P. R. N. w Grodzisku Maz. wysokości 5 000 zł zmienił na dwie nagrody: 3 000 zł i 2 000 zł — z zastrzeżeniem dla członków Oddziału P. T. F. w Grodzisku Maz.

Następnie Jury przystąpiło do przeglądu prac.

W rezultacie wyróżniono i nagrodzono —

w dziale artystycznym:

1 wyróżnienie Ministerstwa Kultury i Sztuki — za pracę „Pejzaż z topolami", Tadeusza Wańskiego z Gdyni.

2 wyróżnienie Ministerstwa Kultury i Sztuki — za pracę „Budowa mostu Śląsko-Dąbrowskiego", Romana Burzyńskiego z Warszawy.

1 nagroda Powiatowej Rady Narodowej w Grodzisku Maz. 3 000 zł — za pracę „Bezan", Stanisława Rybaka z Warszawy.

2 nagroda Powiatowej Rady Narodowej w Grodzisku Maz. 2 000 zł — za pracę „Wiosna", Stanisława Kornackiego z Grodziska Maz.

1 nagroda Zarządu Miejskiego w Grodzisku Maz. 3 000 zł — za pracę „Kolonia R. T. P. D.", Stanisława Rybaka z Warszawy.

1 nagroda Zarządu Głównego P. T. F. 5 000 zł — za pracę „Ku światłu", Józefa Myszkowskiego z Poznania.

2 nagroda Zarządu Głównego P. T. F. 3 000 zł — za pracę „Rozmowa z Maską", Bolesławy Zdanowskiej z Gdyni.

3 nagroda Zarządu Głównego P. T. F. 2 000 — za pracę „Akord", Maksymiliana Jankowskiego z Gdańska.

1 nagroda Oddziału P. T. F. w Grodzisku Maz. 5 000 zł za pracę „Studium", Henryka Kadena z Poznania.

2 nagroda Oddziału P. T. F. w Grodzisku Maz. 3 000 zł za pracę „Praczki", Stefana Kiełszni z Lublina.

Wyróżniono prace:

1. „Studium" Maksymiliana Myszkowskiego z Poznania.
2. „Wazonik" Fortunaty Obrąpalskiej z Poznania.
3. „Seweryna Szmaglewska" Ireny Strzemiecznej z Łodzi.
4. „Słoneczna gra" Antoniego A. Iszczuka z Krakowa.
5. „Portret inż. D." Zbigniewa Pękosławskiego z Warszawy.

W dziale amatorskim:

2 nagroda Zarządu Miejskiego w Grodzisku Maz. 2 000 zł — za pracę „Toń" Tomasza Słuszkiewicza z Krakowa.

3 nagroda Oddziału P. T. F. w Grodzisku Maz. — za pracę „Przechodzę", Mirosława Kołnierzaka z Warszawy.

MGR JAN SUNDERLAND

WYSTAWA P. T. F. ODDZIAŁ W GRODZISKU

(grudzień 1948)

Czy wiele jest zjawisk tak pięknych, tak płodnych jak sztuka? Nie, niewiele. Czy ludzie poddają się jej łatwo? Przeciwnie, bardzo niechętnie. Sztuka nie rozpowszechnia się sama. Anioły nie wyrastają same ze zjadaczy chleba. Trzeba ich za uszy ciągnąć wzwyż.

I dlatego sztukę niedość tworzyć. Trzeba ją propagować. Trzeba ją zbliżyć do ewentualnych odbiorców nie tylko ideowo, ale przede wszystkim materialnie: dawać fizyczną możność jej poznawania, odczucia, ocenienia. Oto główne zadanie wystaw prowincjonalnych. Nawet gdy na wystawie tego rodzaju nie ma ani jednego dzieła nowego, gdy nie ma na niej arcydzieł, jakie sie widuje na każdym prawie salonie ogólnokrajowym lub międzynarodowym — jeszcze spełnia swoje zadanie, ucząc patrzeć wnikliwie, ucząc widzieć wyraziście lub pięknie, pogłębiając świadomość ludzką. Oto uzasadnienie wystaw objazdowych oraz prowincjonalnych wystaw lokalnych.

Te ostatnie spełniają jeszcze drugie zadanie: dają dostęp tym siłom lokalnym, którym by nie starczyło śmiałości — może nieraz i umiejętności lub doświadczenia — by się spotkać na udeptanej ziemi współzawodnictwa artystycznego z gwiazdorami uznanymi i rutynowanymi tam, gdzie rywalizacja jest znaczna, więc kryteria ostre. Wystawy lokalne dają możność wypróbowania sił, wyżycia się twórczego, a potem porównania swoich prac z cudzymi — właśnie tymi tworami starych wyg — w warunkach jednakowego oświetlenia, zmontowania i nastroju sali wystawowej; a to prowadzi do krytycznej oceny, do lepszej pracy — do rozwoju.

Taką pożyteczną i ładną wystawę zorganizował Oddział P. T. F. w Grodzisku. Wśród zgromadzonych prac sporo reprezentuje, i dobrze reprezentuje poziom współczesnej fotografiki polskiej: są Hermanowicz, Obrąpalski, Wański, Zdanowski. I są artyści mniej znani; wydaje mi się, że niektórych z nich wypada zasygnalizować.

Stanisław Rybak (Warszawa). Duża różnorodność tematyczna. Pełne poezji, utajonego rytmu w pozornym nieładzie, i powiedziałbym, filozoficznej szerokości spojrzenia „Narodziny" kasztana; rzecz pokrewna lepszym pracom Dłubaka. Poetyczna również — ale inaczej, bardziej bezpośrednia, wrażeniowa „Kolonia RTPD" (chłopcy przy ognisku). — „W czasie sztormu": ciężki, pracowity i wykwalifikowany wysiłek marynarza, gdy statkiem rzuca i huśta.

Stefan Hryniewicz (Pruszków). Wrodzony zmysł kompozycyjny. Soczystość tonu. Najlepsze tradycje klasyczne.

Konieczny Kazimierz (Gniezno): niby niepozorny dokument nastroju grozy, jaki wywołuje halny.

Tadeusz Szpak (Gdynia). Dziewanny — godne uznania dekoracyjne ujęcie, kojarzące dwa plany: kwiatów i obłoków — w nierozerwalną całość. Obciąłbym trochę z lewej strony.

Ciekawa praca tegoż Szpaka: pejzaż. Ciekawa przez to, ile obrazów dało by się z niej wykroić! Sama lewa połowa, sama prawa, całość obecna bez krańcowej prawej części, fragmenciki... ale o tym można by pisać dokładniej tylko pod warunkiem okazania czytelnikowi oryginalnej kompozycji.

„Przechodzę" Mirosława Kołnierzaka (Warszawa). Pomysłowe, aż dowcipne. Coś jakby „kawał" plastyczny, anegdotka krótka, dobrze opowiedziana, z pointą na właściwym miejscu.

Henryk Kaden: „Studium". Hm...: rzecz prawie dobra. Portret zdeformowany przez wydłużenie jak u Madiglianego, syntetyczny prawie jak u Carrière'a. Zyskałby na głębszej czerni, lecz to zapewne wina

braku odpowiedniego papieru na rynku. Ale efekt deformacji ekspresjonistycznej po części ginie, nabiera pewnej dziwaczności z powodu szablonowego formatu fotogramu. Wystarczyło by obciąć boki bliżej głowy, odrzucić część niepotrzebnie szerokiego a jednostajnego walorowo tła — kompozycja miała by format przystosowany do założenia plastycznego i zasłużyła by jeszcze bardziej na I nagrodę P. T. F., Oddział w Grodzisku.

Iszczuk, Katzer, Tułodziecka, Ziółkiewicz, Mańduk, Nowak, Andrea Lachmanowicz... i inni. Tak, dobra i sympatyczna wystawa.

PROTOKÓŁ

z posiedzenia Jury Wystawy pt. „Łódź w fotografii". Łódź, dnia 2 lutego 1949 r.

A. Jury w składzie:

Przewodniczący: ob. M. Schulz, przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki — z Warszawy; członkowie: ob. mec. J. Sunderland — z Warszawy, ob. mgr Z. Obrąpalski — z Poznania, ob. prof. E. Zdanowski — z Gdyni. ob. kpt. H. Derczyński — z Wrocławia, ob. inż. M. Wimer — z Łodzi, ob. W. Urbanowicz — z Łodzi, ob. inż. prof. B. Modrzejewski — z Łodzi, ob. dr J. Farbotko — z Łodzi.

Ogółem do rozpatrzenia Jury zostało zgłoszonych 603 prace, w tym 285 prac do działu artystycznego, 126 prac do działu amatorskiego i 192 prace do działu reportażowego.

Do rozdziału przez Jury zostały ufundowane 23 nagrody.

W ostatecznym wyniku przeprowadzonej selekcji wszystkich zgłoszonych prac, zostało zakwalifikowanych:

do działu artystycznego — 100 prac, do działu amatorskiego — 61 prac i do działu reportażowego — 227 prace, odrzucono ogółem 215 prac.

Z kolei Jury przystąpiło do rozdziału ufundowanych nagród i ustalenia wyróżnień.

Powodując się wolą fundatorów nagród i ustalonymi przez nich warunkami, Jury postanowiło:

1. Nagrodę ob. Prezydenta miasta Łodzi, wobec braku wśród zgłoszonych prac, odpowiadających należytemu poziomowi fotogramu, mającego za temat „Przodownik przy pracy", nie przydzielać nikomu.

2. I nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w kwocie 20 000,— przyznać autorowi pod godłem „Baca" za cykl fotogramów zgłoszonych do działu amatorskiego i przekwalifikowanych, ze względu na wysoki poziom, do działu artystycznego, a przedstawiających człowieka pracującego, i warsztat pracy.

3. II nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w kwocie 10 000,— zł przyznać autorowi pod godłem „3-ka".

4. Nagrodę Przewodniczącego Miejskiej Rady Narodowej w Łodzi w kwocie 10 000,— zł przyznać autorowi pod godłem: „Mimoza".

5. Nagrodę Wydziału Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego w Łodzi w kwocie 10 000,— zł, przyznać autorowi pod godłem „W".

6. Nagrodę Izby Rzemieślniczej w Łodzi w kwocie 10 000,— zł przyznać autorowi pod godłem „Łódka".

7. I nagrodę Filmu Polskiego w kwocie 15 000,— zł przyznać autorowi pod godłem „Fos".

8. II nagrodę Filmu Polskiego w kwocie 5 000,— zł przyznać autorowi pod godłem „Inn".

9. Nagrodę Wojewódzkiego Cechu Fotografów w Łodzi w kwocie 10 000,— zł przyznać autorowi pod godłem „Miasto".

10. Nagrodę Zarządu Polskiej YMCA w Łodzi w kwocie 10 000,— zł przynać autorowi pod godłem „Temat".

11. Nagrodę Klubu Miłośników Fotografii Polskiej YMCA w łodzi w kwocie 5 000,— zł przyznać autorowi pod godłem „Xenon".

12. Nagrodę Ogólnopolskiego Zrzeszenia Kupców Branży Fotograficznej w Warszawie w kwocie 5 000,— zł przyznać autorowi pod godłem „Światło".

13. I nagrodę Kupców Branży Fotograficznej w Łodzi w kwocie 5 000,— zł przyznać autorowi pod godłem „Energia".

14. II nagrodę Kupców Branży Fotograficznej w Łodzi w kwocie 5 000,— zł przyznać autorowi pod godłem „Skopar".

15. Nagrodę Centralnego Zarządu Przemysłu Skórzanego w postaci teczki skórzanej przyznać autorowi pod godłem „Plebejusz".

16. Nagrodę Centrali Tekstylnej w postaci sztuczki materiału bawełnianego bielonego przyznać autorowi pod godłem „Zefir".

17. I nagrodę Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik" w postaci książek wartości zł 2 400,— przyznać autorowi pod godłem „Prus".

18. II nagrodę Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik" w postaci książek wartości zł 1 730,— przyznać autorowi pod godłem „RS".

19. III nagrodę Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik" w postaci książki wartości zł 950,— przyznać autorowi pod godłem „Las".

20. IV nagrodę Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik" w postaci książki o wartości zł 950,— przyznać autorowi pod godłem „A".

21. I nagrodę Redakcji „Dziennika Łódzkiego" w postaci książek wartości zł 2 200,— przyznać autorowi pod godłem „Eon".

22. II nagrodę Redakcji „Dziennika Łódzkiego" w postaci książki wartości zł 900,— przyznać autorowi pod godłem „Wspólna praca".

23. III nagrodę Redakcji „Dziennika Łódzkiego" w postaci książki wartości zł 200,— przyznać autorowi pod godłem „Szarota".

Poza przyznaniem nagród, Jury uznało za wyróżnione następujące prace:

I. w dziale artystycznym:
1. pracę autora pod godłem „Miasto",
2. pracę autora pod godłem „Łódka",
3. pracę autora pod godłem „Jaś",
4. pracę autora pod godłem „3-ka",
5. pracę autora pod godłem „Wyga",
6. pracę autora pod godłem „Wspólna praca".

Ta ostatnia praca wyróżniona za doskonałość technicznego wykonania.

II. w dziale reportażowym:
1. pracę autora pod godłem „Eon",
2. pracę autora pod godłem „Wiesław".

Po zakończeniu czynności powyższych Jury przystąpiono do otwarcia kopert wg godeł w celu ustalenia nazwisk autorów nagrodzonych i wyróżnionych, w wyniku czego okazało się:

1. godło „Baca" — ob. Jan Staszel, Łódź;
2. „ „3-ka" — ob. Kazimierz Wawrzyniak, Łódź;
3. godło „Mimoza" — ob. Bronisław Milczewski, Łódź;
4. godło „W" — ob. Aleksander Zakrzewski, Łódź;
5. „ „Łódka" — ob. Władysław Kowalczyk, Łódź;
6. godło „Fos" — ob. Kazimierz Kozłowski, Łódź;
7. „ „Inn" — ob. Jarosław Zagórski, Łódź;
8. „ „Miasto" — ob. Irena Strzemieczna, Łódź;
9. „ „Temat" — ob. Władysław Spoliński, Łódź;
10. „ „Xenon" — ob. Jan Plichta, Łódź;
11. „ „Światło" — ob. Adam Jasiński, Łódź;
12. „ „Skopar" — ob. Henryk Wegner, Łódź;
13. „ „Energia" — ob. Marian Kobyliński, Łódź;
14. „ „Plebejusz" — ob. Leon Olejniczak; Łódź;
15. „ „Zefir" ob. Zefiryn Walewski, Łódź;
16. „ „Prus" — ob. Jerzy Łatkiewicz, Łódź;
17. „ „RS" ob. Michał Lipko, Łódź;
18. „ „Las" — ob. Bronisław Świerczewski, Łódź;
19. „ „A" — ob. Stanisław Janiec, Łódź;

20. godło „Eon“ — ob. Henryk Nadziakiewicz, Łódź;
21. „ „Wspólna praca“ — ob. ob: Stanisław Brzozowski i Jan Malarski;
22. godło „Szarota“ — ob. Eugeniusz Pstrąg, Łódź;
23. „ „Jaś“ — ob. Edmund Cukrowski, Łódź;
24. „ „Wyga“ — ob. Gabriel Wysocki, Łódź;
25. „ „Wiesław“ — ob. Leon Olejniczak, Łódź.

ŁÓDŹ W FOTOGRAFII

Miłą niespodzianką dla fotografii polskiej jest wystawa zorganizowana przez Klub Miłośników Fotografiki Polskiej YMCA w Łodzi. Wystawa ta, pod nazwą „Łódź w fotografii“ — jak zapewniał nader miły i przezorny prezes p. Spoliński w swojej przemowie do Jury — wypadła tak nieszczególnie, iż Jury pozwieszało głowy i z żalem dumało o fiasku. Na szczęście, sympatyczny Prezes tylko „profilaktycznie“ nastroił Jury na taką nutę. Okazało się bowiem, iż wystawa obesłana przede wszystkim i prawie wyłącznie przez łodzian, pokazała nam że łodzianie, mimo trudnych warunków tematyczności, cum laude wywiązali się z zadania i potrafili udowodnić, że własnym „przemysłem“ zdolni są obesłać wystawę — i to na poziomie.

I tak dział reportażowy wystawy, obesłany obficie i z sensem, pokazuje nam życie Łodzi, jej tętno i nerw przemysłowy. Dział ten zawiera też dużo dobrych zdjęć o charakterze ogólno-informacyjnym, często ujętych w inteligentne, przemyślane i bez zarzutu cykle tematyczne. Śmiało można twierdzić, że kilka z tych cyklów jest na poziomie artystycznym.

W dziale amatorskim, obesłanym niezbyt obficie, zauważyliśmy obok prac typowych dla początkującego amatora, kilka fotogramów, które zdradzają wykluwający się talent autora. A to jest najważniejsze. To jest spełnieniem działu. Miło było patrzeć jak p. Prezes ojcowsko opiekował się każdym fotogramem, jak szczególną troską otaczał ten dział. Tak, Panie Prezesie, ma Pan rację. Piękna to Pana troska... Serdeczne słowa uznania.

Dużą przyjemnością była ocena prac działu artystycznego. Szczególną cechą tego działu był wyrównany poziom ogólny. Kilku autorów nadesłało prace jakości tak wysokiej — że było co oglądać. Łódz posiada kilku artystów wybitnych i ci zademonstrowali swój talent i smak.

W końcu uwag ogólnych, na podkreślenie zasługuje przemyślana i sprawna organizacja całości imprezy — jako wspólne dzieło Klubu — oraz sympatyczna atmosfera w Klubie. Wystawę należy uważać za imprezę w pełni udaną i godną polecenia wszystkim, którzy interesują się fotografią w szerokiej skali. A może by tak inne ośrodki P. T. F: zorganizowały u siebie pokaz tej wystawy? (M. Sch.)

MGR WŁADYSŁAW SPOLIŃSKI

ŁÓDŹ ZACZYNA PRACOWAĆ

Łódź nigdy nie była środowiskiem obfitującym w fotografików. Być może — miasto fabryczne — pozbawione atrakcji urbanistycznych i architektonicznych, nie posiadało atmosfery sprzyjającej rozwojowi sztuki fotograficnzej. Po wyzwoleniu, na wystawach ogólnopolskich spotykano zaledwie 7—8 nazwisk fotografików.

Klub Miłośników Fotografii w Łodzi, który zorganizował się przy Polskiej YMCE z końcem 1947 — dążąc do uruchomienia oddziału P. T. F: postawił sobie zadanie pobudzenia fotoamatorów do pracy i wystąpił z inicjatywą urządzenia wystawy lokalnej p. n. „Łódź w fotografii“.

Walcząc z dużymi trudnościami i zgoła nieoczekiwanymi (np. zakaz uczestnictwa w wystawie słuchaczy Instytutu Filmowego — podyktowany jakoby względami wychowawczymi) organizatorzy przedłożyli Jury — do którego poza lokalnymi członkami Jury weszli radca M. Schulz, J. Sunderland z Warszawy, mgr Z. Obrąpalski — Poznań, E. Zdanowski — Gdynia, H. Derczyński — Wrocław — 603 prac zgłoszonych przez 41 autorów.

W dniu 16. bm. nastąpiło uroczyste otwarcie wystawy liczącej w dziale artystycznym 100 prac, w amatorskim 61 i w reportażowym 227. Celem wystawy było zobrazowanie nie tylko oblicza miasta lecz i jego treści — pracy fabryk w szczególności robotnika, budowniczego lepszej przyszłości.

Wartości prac należy omówić oddzielnie. Nawiasem można dodać, że rozdzielono 22 nagród oraz udzielono 7 wyróżnień. Jasne, że w wystawie tematowej — decydował często temat tym niemniej w opinii Jury — poziom wystawy przedstawia się dodatnio i stanowi miłą niespodziankę. Można mieć nadzieję, że liczba wystawiających łodzian na najbliższych ogólnokrajowych wystawach w Poznaniu i Sopocie — powiększy się pokaźnie — znaleziono szereg zapowiadających się talentów, których prace zasługują na uznanie.

Zainteresowanie wystawą samych łodzian jest zrozumiałe, wystawa bowiem obesłana jest przez autorów-łodzian — nic wiec dziwnego że frekwencja dopisuje i pozwala oczekiwać pokrycia znacznych kosztów organizacyjnych.

Organizatorom życzymy osiągnięcia celu — rychłego zorganizowania oddziału P. T. F:

PROF. DR BOLESŁAW MODRZEJEWSKI

WYSTAWA FOTOGRAFICZNA W ŁODZI

Dnia 16 lutego w Łodzi w salach i galerii sztuki otwarta została wystawa „Łódź w Fotografii“. Wystawiono 388 prac dopuszczonych przez Jury, w skład której weszli delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki radca M. Schulz oraz przedstawiciele oddziałów P. T. F: Warszawskiego, Poznańskiego, Gdańskiego, Wrocławskiego i fotografików łódzkich. W wystawie wzięło udział 39 autorów, w czym 24 członków Klubu Miłośników Fotografii przy Polskiej Y. M. C. A: w Łodzi, którego staraniem, przy poparciu władz, wystawa została zorganizowana.

Wbrew przewidywaniom niektórych pesymistów wystawa dopisała zarówno pod względem ilościowym, jak również jakościowym, chociaż plon wystawy byłby obfitszy, gdyby wzięli w niej liczniejszy udział amatorzy nie zrzeszeni w Klubie, będącym, trzeba dodać, jedyną organizacją skupiającą ruch fotoamatorski w Łodzi.

Wystawili swe prace fotograficy amatorzy i zawodowi oraz amatorzy mniej zaawansowani. Prace były zgłaszane do trzech działów: artystycznego, reportażowego i amatorskiego. W dziale artystycznym wystawiono 100 prac, w reportażowym 227 i w amatorskim 61. Największe wymagania stawiane były pracom zgłoszonym do działu artystycznego. O surowości selekcji świadczy przyjęcie przez Jury tylko 31% prac do tego działu zgłoszonych. Zdjęcia charakteru informacyjnego objęte były działem reportażowym. Do tego działu przerzucono pewną ilość prac zgłoszonych do działu artystycznego. Do działu amatorskiego zgłaszali swe prace amatorzy mniej zaawansowani lub mający o swych pracach skromniejsze mniemanie. W dziale tym znalazła się pewna ilość prac nie tylko lepszych od rzekomo „artystycznych“, odrzuconych przez Jury, lecz również od wielu znajdujących się w dziale artystycznym. Należy do nich bardzo miły — nagrodzony — obrazek Jana Plichty „Ośnieżona ławeczka“,

odznaczający się dobrą kompozycją i nienaganną techniką. Do tej kategorii należą również prace Władysława Spolińskiego, prezesa klubu. Dużą wartość przedstawia jego praca „U wylotu Nowomiejskiej", zdjęcie nocne z interesującymi refleksami światła na jezdni zajmującej pierwszy plan obrazu. Zwracają uwagę melancholijne „Domki tkackie". Jasne dymy z kominów i jasne plamy świetlne na dachach przy dość ciemnym tle dają nieco niezwykły nastrój. Za 8 prac autor został odznaczony nagrodą. W dziale amatorskim zasługuje na wyróżnienie nagrodzona praca Henryka Wegnera „W porannej mgle", przedstawiająca we mgle dymiące kominy fabryczne. Całość utrzymana w delikatnych, może nieco zbyt słabych, tonach. Nagrodę w dziale amatorskim za obraz przedstawiający pracę człowieka uzyskał Bolesław Milczewski za „Lutowanie". Jest to dobry kompozycyjnie, wykonany nienagannie obraz. Zyskałby wiele na wyrazie, gdyby był wykonany w większym formacie.

Najobficiej obesłany został dział reportażowy. Największą ilość dzieł wykonanych bardzo dobrą techniką wystawił Leon Olejniczak, którego reportaże zostały wyróżnione. Autor uzyskał nagrodę za 4 prace artystyczne, z których „Podczas operacji" i „Osnownia" mają za temat pracę ludzką i należą do lepszych dzieł w tej dziedzinie. Pokaźną ilość prac ze scen łódzkich o charakterze reportażowym, noszących w sobie piętno wysokiego artyzmu, nadesłał Stanisław Brzozowski i Jan Malarski, znana spółka świetnych fotografów teatralnych. Szeroka publiczność i ogół fotografików są często w błędzie, sądząc że o wartości zdjęć teatralnych stanowi tylko reżyser i dekorator. Jak i w innych dziedzinach, również i tu odgrywa wielką rolę indywidualność fotografującego i konieczność liczenia się z wymogami kamery fotograficznej. Nie sposób wyliczyć i omówić dużej ilości zdjęć reportażowych różnych autorów. Znajdują w nich swe odbicie zarówno zewnętrzne oblicze miasta, jego ulice, charakterystyczne budynki, fragmenty architektury, wnętrza, jak i przejawy życia jego mieszkańców, przede wszystkim praca w fabrykach robotnika łódzkiego. I w tej ostatniej bardzo trudniej z wielu względów dziedzinie wystawa dała plon, aczkolwiek ilość prac z tego zakresu nie była duża. Jak wiadomo, fotografowanie w fabrykach napotyka na trudności nie tylko natury czysto technicznej. Istnieje nadzieja, że wystawa przyczyni się do wyłomu w niezawsze słusznych poglądów czynników miarodajnych w zakresie zakazów fotografowania obiektów przemysłowych, z reguły przecież nie stanowiących żadnej tajemnicy natury ogólnopaństwowej.

W dziale reportażowym zasługuje na specjalną uwagę zdjęcie wypełniające w pewnej mierze lukę, jaka istniała w zakresie obrazów fotograficznych przedstawiających ogólny widok miasta. Jest to nagrodzona praca Zefiryna Walewskiego, wspaniała w dramatycznym wyrazie „Panorama Łodzi". Mnóstwo kominów fabrycznych, wznoszących się wysoko ponad dachy domów, wyrzuca z siebie kłęby ciemnych dymów, które snują się po zachmurzonym niebie i obejmują osamotnioną katedrę. Tu i owdzie z budynków fabrycznych wydzierają się obłoki pary. Dzieło to daje syntezę miasta pracy — miasta Łodzi. Zdjęcie nadaje się, jako ilustracja do podręczników geografii naszego kraju, i w wielkim formacie powinno znaleźć się w każdej łódzkiej świetlicy fabrycznej.

W dziale artystycznym znajduje się sporo prac wartościowych o różnej tematyce. Najlepszymi pracami, przedstawiającymi zewnętrzne oblicze Łodzi, są fotogramy znanego fotografa zawodowego Władysława Kowalczyka. Ich doskonałe wykonanie i dobra kompozycja świadczą o wysokim poziomie artystycznym autora. Nagrodę uzyskał tryptyk „Katedra" pod każdym względem bardzo dobry. Bardzo ładne są widoki „Widok z parku na kościół" (wyróżniony) oraz „Czar zimy". Oba zdjęcia odznaczają się dobrą kompozycją. Autor dał znaczną ilość zdjęć architektury łódzkiej w dziale reportażowym. W warunkach wystawowych, wskutek umieszczenia ich w miejscu źle oświetlonym, straciły one jednak wiele na swej świetności. Irena Strzemieczna wystawiła kilka prac, z których dwie, przedstawiające praczkę przy pracy, wyróżniają się sposobem ujęcia, dowodzącym świadomej pracy kompozycyjnej autorki. W tych zdjęciach robionych pod światło, wykorzystana została gra świateł i cieni do stworzenia interesujących pod względem fotograficznym obrazów. Prace te zostały nagrodzone. Autorka celuje w swej specjalności zawodowej w zdjęciach portretowych, o czym przekonać mogą dwa dopuszczone na wystawę portrety artystyczne z których jeden uzyskał wyróżnienie. Pokaźną ilość prac na wysokim poziomie wystawił Kazimierz Kozłowski. Wyróżniają się fotogramy, przedstawiające fragmenty pracy w gazowni. Trzy prace autora uzyskały cenną nagrodę Filmu Polskiego. Fotografikiem bardzo wysokiej klasy jest Kazimierz Wawrzyniak. Znana ogólnie jest jego „Łódź", nagrodzona na wystawie w Poznaniu. Swą klasę wykazał również na wystawie łódzkiej. Świetna kompozycyjnie jest jego praca „Sprawne ręce", symbolizująca pracę zręcznych kobiecych rąk we włókiennictwie. Uzyskała ona II nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki. „Wełna", zdjęcie z martwej natury, zadziwia doskonałością kompozycyjną. Szpulki z nićmi, kłębek i motki nici ułożone są w całość niezmiernie harmonijną. Aczkolwiek stosowane z reguły przez autora lekkie zmiękczanie konturów specjalnie w przypadku wełny można uważać za całkowicie uzasadnione jej właściwościami, to jednak interesujące byłoby porównać zdjęcie zmiękczone z niezmiękczonym. Wierne, realistyczne oddanie struktury materii w zdjęciu fotograficznym wymaga ostrego rysunku. Zręczne operowanie osłabiaczem pozwala autorowi otrzymać efekty podobne do uzyskiwanych techniką Persona. Obrobione w ten sposób światła w zdjęciach pod drzwiami znakomicie przyczyniły się do ożywienia obrazu. Wyróżnione zostało interesujące z punktu widzenia fotograficznego zdjęcie „Z perspektywy mojego balkonu" przedstawiające sfotografowanego z góry przechodnia, rzucającego długi cień na chodnik.

I. nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki za cykl fotogramów, przedstawiających człowieka pracującego i warsztat pracy, uzyskał Jan Staszel, amator niezbyt zaawansowany w technice fotograficznej, zdradzający jednak sposobem traktowania tematu twórczą oryginalność. Autor tych prac ma wszelkie zadatki na fotografika, umiejącego dostrzec piękno tworzywa materialnego, piękno pracy człowieka i przedstawić je w sposób skondensowany, bez zbędnego gadulstwa, w obrazie fotograficznym, pełnym wyrazu artystycznego. Najlepszą jego pracą jest „Szlifierka". Obraz to doskonale skomponowany; obcięcie rzeczy zbędnych jest bardzo śmiałe; ucierpiała co prawda na tym sylwetka szlifierza. Pełen rozmachu jest łuk dzielący tło na dwie części nierówno oświetlone: doskonałe w nowoczesnym stylu rozwiązanie; pozwoliło to uniknąć nudnej dużej powierzchni, jaka byłaby zgubą dla obrazu. Zdjęcie z błyskami światła na metalu razi grubym ziarnem, które nie ma tu żadnego usprawiedliwienia. Inaczej rzecz się ma w przypadku zdjęcia „Dym", w którym ziarno sugeruje spadające sadze. Obrazy zyskałyby wiele, gdyby były wykonane w większym formacie; zachodzi jednak obawa, że nie dało by się tego osiągnąć z powodu grubego ziarna małoobrazkowego negatywu i niewielkiej jego powierzchni, zajętej przez motyw.

W dziale artystycznym zwraca uwagę bardzo proste pod względem kompozycyjnym zdjęcie czterech dymiących kominów na tle nieba. Właśnie przez swą prostotę i nieprzeładowanie, zdjęcie posiada swoją

wymowę artystyczną. Za zdjęcie to autor Aleksander Zakrzewski uzyskał nagrodę.

Przy ocenie prac Jury kierowała się nie tylko względami natury artystycznej i technicznej, lecz, biorąc pod uwagę programowość wystawy, rozpatrywało w wysokim stopniu również tematykę prac. Dlatego szereg prac bez zarzutu pod względem technicznym i kompozycyjnym otrzymało tylko pomniejsze nagrody lub nie zostało odznaczone.

Należą do nich prace znanego fotografika łódzkiego E. Hanemana, umiejącego patrzeć na rzeczywistość okiem artysty i przedstawiać ją w postaci obrazu fotograficznego, obok którego nie można przejść bez zwrócenia nań uwagi. Do tej kategorii należą również prace Stanisława Pyszela; bardzo ciekawe i dobrze skomponowane jest zdjęcie „Nowe ogłoszenia". Bardzo ładny jest „Kiosk z al. Kościuszki" mający wartość reklamową. Należy podać jeszcze nazwisko Edmunda Cukrowskiego, który dał szereg pięknych prac. Wyróżniona została „Śnieżyca", zwraca również uwagę ładną kompozycją oraz doskonałą techniką „Oświata". Spośród autorów, którzy zgłosili mniejszą ilość prac i uzyskali nagrody, trzeba wymienić Henryka Nadziakiewicza, którego reportaże zostały wyróżnione. Jego praca „Stary magazyn" zwraca uwagę swym pięknem kompozycyjnym i jest dowodem dojrzałości technicznej i artystycznej autora. Nagrodzone po za tym zostały prace: Stanisława Janca, Adama Idzińskiego, Mariana Kobyilińskiego, Michała Lipke, Jerzego Łatkiewicza, Eugeniusza Pstrąga, Bronisława Swierczewskiego, Jarosława Zagórskiego.

Trzeba stwierdzić, że wystawa Łódź w Fotografii jest dużym sukcesem fotografików łódzkich. Jest to nietylko moje zdanie, lecz zdanie wszystkich bez wyjątku członków Jury. Wystawa zyskałaby oczywiście na zwartości, gdyby odrzucić jeszcze dość dużą ilość słabszych prac. Nie wszyskie prace są technicznie bez zarzutu. Sporo z nich można by było uznać za dobre, gdyby nie posiadały błędów technicznych. Okolicznością usprawiedliwiającą jest wysoki koszt, niedostępność i często zła jakość materiałów fotograficznych. Dużo amatorów z tych powodów nie zajmuje się fotografią w ogóle. Dlatego tym bardziej należy podkreślić ofiarność i wysiłki niewielkiej stosunkowo ilości osób, które wzięły czynny udział w wystawie. Należy również podkreślić pełne uznanie i zrozumienie znaczenia społecznego wystawy ze strony instytucji, które ufundowały liczne nagrody, czyniąc wystawę bardziej atrakcyjną.

Aczkolwiek dzieł o wysokiej wartości na temat pracy nie było zbyt wiele, to jednak pierwsze kroki na terenie łódzkim zostały już zrobione. Wielką zasługą wystawy jest zwrócenie uwagi fotografujących na wielką kopalnię tematów, jaką zawiera przebogaty świat zjawisk związanych z pracą ludzką, a czekających jeszcze na odkrycie go i zbadanie przez twórcze talenty fotograficzne

WYSTAWA E. HARTWIGA

Od Redakcji: Indywidualna wystawa fotografiki Edwarda Hartwiga odbiła się szerokim echem w kraju. Pokaz jej odbył się dotychczas w Toruniu, Lublinie i Częstochowie. Tak zrzeszenie jak i publiczność, tak prasa jak i krytyka fachowa, pełna jest uznania pod adresem autora wystawy za tak piękny i wyrównany poziom oraz odrębny, pełen wyrazu artystycznego styl. Zainteresowani znajdą liczne recenzje w prasie warszawskiej, lubelskiej i toruńskiej. Ze swej strony cytujemy dwie z nich (dra Mariana Morelewskiego, prof. Uniwersytetu Lubelskiego i Wrocławskiego (katedra historii sztuki) oraz mgr. N. Kłosowskiego, Naczelnika Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki w Lublinie jako najbardziej charakterystyczne i dodajemy informacyjnie iż pokaz ten zmontowany został przy częściowej pomocy subwencyjnej Ministerstwa Kultury i Sztuki. Autorowi życzymy dalszych zasłużonych sukcesów i radzi bylibyśmy, gdyby zechciał pokaz swych prac poruczyć dalszym miastom i zainteresowanym ośrodkom.

PROF. MARIAN MORELOWSKI

FOTOGRAFIKA EDWARDA HARTWIGA

„Życie Lubelskie" Nr 346

Przed paru dniami otwarta została w sali nad Biblioteką im. H. Łopacińskiego wystawa fotografiki E. Hartwiga. Edward Hartwig jest już od dawna znany i ceniony w Lublinie i daleko poza jego granicami — za to, że dąży do maksymalnego doskonalenia swego fachu, że stara się fach ten przeniknąć najwyższą możliwie kulturą artystyczną— że przez swą działalność uczy najszersze sfery odbiorców, jak patrzeć aby naprawdę widzieć piękno otaczającego nas życia. I to spostrzegać je nie tylko w wypadkach wyjątkowych, ale i w codziennym życiu — w tym wszystkim, co człowiekowi banalnemu wydaje się „zwyczajnym", a może być pełnym krasy. Są to istne lekcje odkrywania całych światów, pełnych uroku lub potęgi w grze światła i cieni, w stopniowaniu ich natężenia i gaśnienia; całych światów o nieskończonej skali w bogactwie i ekspresji otaczających nas kształtów.

Wśród 60 starannie dobranych eksponatów uderza nadzwyczajna rozmaitość optycznych form i wrażeń, oryginalność ujęć. Pociąga widza bijąca w oczy, istna namiętność w zgłębianiu ciągłych odmian i przemian piękna. O wartości zadań, jakie Hartwig sobie stawia, mówią inne, pozornie niby to podobne do znanych już i opatrzonych, a tu jakże przeobrażone obrazy. Ot, taki np. polski brzozowy gaik, w dali osnuty mgłami. U Hartwiga ukazuje się on jako zastanawiające nas zjawisko, przez osobliwie rozpraszające się wystrzały świetlistości na czubkach i koronach ulistnienia. Gwałtowny kontrast wysokopiennego drzewa, co na pierwszym planie pręży się w górę wężowatym, czarniawym pionem, to niezwykle dobry „reponssoir", który nie tylko podkreśla istotną dalekość dali, ale zarazem mocny efekt niecodzieności dziwnej sylwetki.

Zaciekawia nas pytanie jak przy obejrzeniu całości wystawi przedstawi się przemysł Hartwiga dla sztuki przestrzenego kształtowania obrazu. Bo to trudność jedna z większych dla fotografa. Malarz te walory przestrzenne może uwydatnić o tyle łatwiej, iż wolno mu i może on dowolnie przekształcać rzeczywistość. Fotografię krępuje to, co natura daje sama. O stopniu kultury malarskiej u fotografa, o jego uzdolnieniu istotnie twórczym i artystycznym, decyduje w wysokim stopniu trafny wybór, tylko takich w naturze układów formy, które zastępowałyby procedery malarskie pędzla czy ołówka. Otóż w tej samej mierze Hartwig zdaje egzamin tak umiejętnie, jakby przestudiował traktaty najlepszych teoretyków plastyki.

Dla lepszej ilustracji zwracam uwagę na krajobraz Z Pienin, z trójzębiastym szczytem „Trzy korony".

Szczególnie pasjonować mogą niezwyczajne sposoby Hartwiga „zanurzania" przedmiotów i ludzi w światła i cienie. One, a nie kontur, decydują tu o efekcie i doprowadzają do ujęć wręcz wizyjnych. Piękne dziwności zjawiska. Barok XVII i XVIII w. w pewnym sensie był na tym polu arcysztuką, w innym zaś niewątpliwie poprzednikiem impresjonizmu. Jedno i drugie podejście, oraz trzecie jeszcze, mianowicie czysto linearne, przewijają się nam i kojarzą w myśli jako sugestie coraz to innych obrazów wystawy.



Wystawa Edwarda Hartwiga w Lublinie

Fot. Hartwig

Szczególniej nęcą ciemne wnętrza z błąkającymi się ponich światłami i światełkami. Na ścianie prawej w sali, jedno z nich, niepospolity „majstersztyk“, zdaje się wręcz nasuwać pamięci koncepcje zaciemnionego różnorodnie wnętrza na słynnym obrazie Velasqueza „Warsztat tkaczek“. Ale w dziedzinie rywalizacji z malarstwem wolę Hartwiga od Missona, owego głośnego artysty - fotografa Belgii, którego wspomina piękny wstęp do katalogu obecnej wystawy pióra St. Magierskiego. Bo Misson zanadto starał się naśladować konkretne obrazy olejne, konkretnych starych mistrzów. Hartwig zaś jest bez porównania więcej sobą, indywidualnością. A że tak poważną w poszukiwaniach artystycznych — gratulujemy szczerze.

Byłoby nader pożądanym, aby ten pokaz, będący istną lekcją patrzenia, widzenia, odkrywania światów piękna, zwiedziły masowo szkoły i wszelkie żądne postępu w kulturze związki zawodowe.

MISTRZ ŚWIATŁA I CIENI

„Gazeta Ludowa“ nr 334, str. 4.

Świeżo jeszcze mamy w pamięci te czasy, kiedy fotografia musiała walczyć o prawo do zaliczenia jej do rzędu sztuki. W owych latach poziom techniczny rzemiosła fotograficznego był niski i sprowadzał się wyłącznie do portretu. Tym, który z fotografii uczynił sztukę doskonaląc ją technicznie i podnosząc do wyżyn artyzmu jest prof. J. Bułhak. Nic dziwnego, że Bułhaka uważamy za właściwego twórcę fotografiki polskiej w wielkim stylu.

W ostatnich piętnastu latach coraz częściej spotykamy się na łamach prasy fachowej i periodyków ilustrowanych z nazwiskiem Edwarda Hartwiga. W ciągu grudnia b. r. mieliśmy możność oglądania zbiorowej pracy fotografiki Hartwiga, zebranej na dwu wystawach w Toruniu i w Lublinie, na wystawach otwartych przez delegata Ministerstwa Kultury i Sztuki w obecności prof. Bułhaka i cieszącej się dużym powodzeniem. To co wystawił Edward Hartwig na swoim grudniowym pokazie, każe nam zwrócić baczniejszą uwagę na tę niezwykle interesującą indywidualność artystyczną.

Wystawa Edwarda Hartwiga składa się z 60 dzieł, z prac dobranych bardzo sumiennie i starannie, mniej więcej równych sobie poziomem, chociaż powstałych na przestrzeni kilku lat ostatnich. Obrazy fotograficzne uchwycone obiektywem E. Hartwiga mają wszelkie znamiona głębokiej, rzetelnej sztuki. Twórca ten potrafi, (jak nikt może w tej chwili w Polsce), utrwalić na kliszy motywy, które mają wszelkie walory spojrzenia artysty, walory wybitnie plastyczne i urzekające widza swoją wzruszającą prostotą i pięknem. Hartwig jest mistrzem i to tak w doborze tematu jak i niezrównanym artystą fotografem operującym w sposób wręcz wirtuozowski światłocieniem. I czy to będzie wspaniały, rembrantowski „Pielgrzym“, kapitalny w oświetleniu, czy pełna uroku „Zima na wsi“ czy „Pieniny“, „Zakonnik“, „Kwitnący sad” albo „Ostatnie liście“, wszędzie spotykamy się z wybitnym wyczuciem charakteru uchwyconego obiektu, oraz z trudnym, zawsze ciekawym a często i rewelacyjnym rozwiązaniem technicznym.

Zawsze przeciwstawiało się fotografikę malarstwu, wykazując jej niższość w stosunku do plastyki i jej „odduchowienie“. Tymczasem w mistrzowskich pracach Hartwiga znajdujemy właśnie tyle ekspresji, tyle wyrazu i głębokiego nastroju, że dzieła wystawione można śmiało zaliczyć do wybitnych osiągnięć w dziedzinie sztuki fotograficznej. To jest już prawdziwa sztuka.

Artysta ten niedawno otrzymał zaszczytną nagrodę „Przekroju“ na konkursie, za robotników stojących jak posągi wśród zębatych kół. Będzie to zdaje się początkiem nowego etapu w jego twórczości. Wierzymy, że będzie on równie interesujący i jeszcze bardziej chwytający za serce.

J. N. K.

Nazwa	Miejscowość	Organizator	Czas trwania	Nadesłano	Wystawiono	Wystawcy	Zwiedzający	Uwagi
Wystawa Fotografiki ojczystej	Lublin	Minist. Kult. i Sztuki, Wydział Fotografiki	od 1. 12. 1944 do 22. 12. 44	250	150	21	—	dział wojskowy, Urbanowicz, Makarewicz.
Warszawa oskarża	Warszawa, Katowice, Częstochowa, Kielce, Ameryka	Biuro odbudowy stolicy	1. 5. 45—1. 6. 45	—	120	2	40 000	E. Falkowski Z. Chomętowska
Warszawa w ruinie	Grodzisk Maz.	Sekcja Fotogr. S. M. S.	12. 8—2. 9. 1945	—	100	1	1 200	St. Deptuszewski
Wystawa Fotografii Artystycznej	Poznań, Kraków, Śrem Nowy Tomyśl	Stow. Miłośn. Fotogr. w Poznaniu	od 16. 12. 45 do 15. 1. 46	—	375	37	—	objazdowa
Ruiny Warszawy	Warszawa. Poznań, Łódź, Radom, Bydgoszcz, Toruń	Muzeum Narodowe w Warszawie	od 11. 2. 46 do 1. 10. 47	—	95	1	65 000	Jan Bułhak
II Wystawa Fotografii Artystycznej	Poznań	Stow. Miłośn. Fotografii w Poznaniu	od 29. 6. 46 po 20. 7. 46	—	219	21	—	koncert na otwarciu i dział „Ruiny Warszawy" Bułhaka
Wystawa Fotograficzna Prac Członków Sekcji	Grodzisk Maz.	Sekcja Fotogr. S. M. S.	4. 8 — 10. 9. 46	—	40	20	300	—
Piękno Torunia	Toruń	Klub Miłośników Fotografii przy P. T. K.	22. 9—30. 10. 46	125	85	17	3 000	—
Wystawa Prac Jesiennego Konk. Fotogr.	Grodzisk Maz.	Sekcja Fotogr. S. M. S.	24. 11 — 8. 12. 46	117	84	8	150	—
Wystawa Fotografii Krajoznawczej i dokumentarnej	Katowice	Józef Dańda	2. 1947	—	—	1	—	—
Wystawa Fotografii Artystycznej	Toruń	Klub Miłośn. Fotogr. przy P. T. K. w Toruniu	2. 3 — 2. 4. 47	80	43	16	3 000	—
I ogólnopolska Wystawa Fotografiki	Poznań Rappersvill Amsterdam	Stow. Miłośn. Fotografii w Poznaniu	26. 4 —17. 5. 47	388	203	81	63 000	—
I Wystawa Fotografiki	Opole	S. M. F. w Opolu	5 — 6. 47	120	101	9	5 000	—
Wystawa Fotografiki E i B. Zdanowskich	Gdynia	Polski Zw. Artyst. Plastyków w Gdyni	1. 5 — 15. 5. 47	—	—	2	3 750	—
Lublin i Lubelszczyzna w fotografii	Lublin	P. T. K. Oddział Lublin Lubelskie Tow. Fotogr.	1. 6 — 14. 6. 47	306	169	16	1 530	—
Wystawa Prac Wiosennego Konk. Fotograficznego	Grodzisk Maz.	Sekcja Fotogr S. M. S.	1. 6 — 15. 6. 47	92	75	15	200	—
Toruń w stylach	Toruń	Klub Miłośn. Fotografii przy P. T. K.	5. 6 — 12. 6. 47	72	47	13	3 000	—
Wystawa Alojzego Czarneckiego	Toruń	Klub Miłośn. Fotografii przy P. T. K.	20. 9 — 30. 9. 47	—	122	1	4 000	—
I Wystawa Fotograficzna K. F. W.	Łódź	Klub Filmowców Wąskiej Taśmy R. P. w Łodzi	9. 10 — 9. 11. 47	215	170	37	5 500	—
Wystawa Włodzimierza Puchalskiego	Paryż	Minist. Kultury i Sztuki	21. 11. 47	100	100	1	—	przyrodnicza

Nazwa	Miejscowość	Organizator	Czas trwania	Nadesłano	Wystawiono	Wystawcy	Zwiedzający	Uwagi
Wystawa Fotografiki	Toruń	Klub Miłośników Fotografii przy P. T. K.	18. 1 — 26. 1. 48	105	64	13	3 000	—
Konkurs na Fotografię Dokumentarną o walorach artystycznych	Warszawa	Ministerstwo Kultury i Sztuki	15 2. 48	1324	—	69	—	—
Wystawa Fotografiki (klubowa)	Łódź	Klub Miłośników Fotogr. przy Polskiej YMCA w Łodzi	23. 3 — 4. 4. 48	252	151	26	—	—
Fotografika Zbigniewa Dłubaka	Warszawa	Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie	28. 3 — 18. 4. 48	—	16	1	8 400	—
Opole 1945 — 1948	Opole	S. M. F. w Opolu	4 1948	—	60	—	—	—
Las i ochrona przyrody	Toruń	Klub Miłośn. Fotogr. przy P. T. K. w Toruniu	1. 4 — 30. 4. 48	81	72	9	6 000	—
Fotografika Jakuba Bermana	Warszawa	Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie	18. 4 — 9. 5. 48	—	32	3	8 400	—
Pejzaż Ziem Odzyskanych	Warszawa	„Zaiks" — Sekcja Twórcz. Fotogr. P. T. F. Oddz. Warszawa	19. 4 — 4. 5. 48	—	65	1	740	Jan Bułhak
II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki	Poznań W-wa (Min. K. i S.)	S. M. F. w Poznaniu	24. 4 — 18. 5. 49	590	194	74	5 000	—
Wystawa Fotografii	Gniezno	Sekcja Miłośników Fotogr. Tow. Przyjaciół Gniezna	5. 6 — 13. 6. 48	—	400	11	—	łącznie z pokazem Wandy Bülow-Szembekowej
II Wiosenna Wystawa Fotograficzna	Grodzisk Maz.	Sekcja Fotogr. S. M. S.	6. 6 — 18. 6. 48	81	46	13	—	—
I Wystawa Fotografii	Wrocław	Wrocławskie Tow. Fotograficzne	20. 6 — 1. 11. 48	—	216	39	47 000	—
Ogólnopolska Wystawa Fotografii Artystycznej i Amatorskiej	Sopot	Gdańskie Tow. Fotograficzne	26. 6 — 17. 8. 48	1 400	698	158	30 443	dział krajoznawczy i szkolny
Wystawa Janusza Podowskiego	Warszawa	Cech Fotografów m. stoł. Warszawa	9. 7 — 1. 10. 48	—	40	1	1 000	—
Zabytki Torunia Wystawa Ziem Odzyskanych Jana Bułhaka	Toruń	Klub Miłośn. Fotogr. przy P. T. K. w Toruniu	4. 9 — 12. 9. 48	105	72	11	—	—
Wystawa Fotografiki Nowoczesnej	Warszawa	Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie	25. 9 — 16. 10. 48	—	40	10	—	—
Fotografika E. Hartwiga	Toruń	P. T. F. Oddział Toruń	11 — 1948	—	60	1	—	—
Fotografika E. Hartwiga	Lublin	P. T. F. Oddział Lublin	12 1948	—	60	1	—	—
Praca Robotnika i Rolnika	Warszawa	P. T. F. Oddział Warszawa	91. 2 — 23. 12. 48	—	68	38	—	—
Wystawa Fotografiki	Grodzisk Maz.	P. T. F. Oddział Grodzisk	19. 12 — 31. 12. 48	—	193	63	—	
Wystawa Prac	Śrem	P. T. F. Oddział Śrem	od 24. 12. 48 do 6. 1. 49	—	25	6	—	—

Poznań, dnia 22 kwietnia 1949 r.

PROTOKÓŁ

Jury I Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Poznaniu w osobach:

Przewodniczący — Jan Bułhak
Członkowie: Tadeusz Lubosiewicz,
Zygmunt Obrąpalski,
Leonard Sempoliński
Przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki
Marian Schulz
Delegat Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego
Jerzy Sławski
Jerzy Sławski

na posiedzeniu odbytym w dniu 22 kwietnia 1949 r. o godz. 17 w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, przyznało następujące nagrody i wyróżnienia:

1. I Nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w wysokości 30.000,— zł za najlepszy fotogram o treści społecznej Henrykowi Makarewiczowi za pracę Nr 58 „Przy wielkim piecu".
2. II Nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w wysokości 20.000,— zł za fotogram będący wyrazem artystycznego lub technicznego postępu Fortunacie Obrąpalskiej za pracę Nr 78 „Wysiłek".
3. I Nagrodę P. T. F. w wysokości 15.000,— zł Edmundowi Zdanowskiemu za pracę Nr 123 „Sztorm".
4. II Nagrodę P. T. F. w wysokości 10.000,— zł, Stanisławowi Ziółkiewiczowi za pracę Nr 126 „Ognisty deszcz".
5. III Nagrodę P. T. F. w wysokości 5.000,— zł, Jarosławowi Stanisławskiemu za pracę Nr 102 „Zlodowaciały brzeg".
6. I Nagrodę Woj. Rady Kultury w Poznaniu w wysokości 30.000,— zł, Włodzimierzowi Nowakowskiemu za pracę Nr 75 „Łagów".
7. II Nagrodę Woj. Rady Kultury w Poznaniu w wysokości 20.000,— zł, Zygmuntowi Wrześniowskiemu za pracę Nr 121 „Sześć planów".
8. III Nagrodę Woj. Rady Kultury w Poznaniu w wysokości 10.000,— zł, Marianowi Stammowi za pracę Nr 101 „W ostatnim blasku".
9. Nagrodę Woj. Rady Narodowej w Poznaniu w wysokości 5.000,— zł, Michałowi Nowickiemu za pracę Nr 76 „W zaułku".
10. Nagrodę Wojewody Poznańskiego w wysokości 5.000,— zł, Bronisławowi Kupcowi za pracę Nr 48 „Odra w zimie pod Wrocławiem".
11. Nagrodę Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego w kwocie 10.000,— zł, Ryszardowi Schramowi za pracę Nr 94 „Takie są góry".

Poza tym wyróżniono następujące prace:
Romana Burzyńskiego — nr 7 „Groza"
Alojzego Czarneckiego — nr 11 „Palacz"
Eugeniusza Hanemana — nr 22 „Chatka"
Edwarda Hartwiga — nr „Przed premierą"
Leonarda Idziak-Tułacza — nr 29 „Kompozycja"
Romana Jakimca — nr 32 „Mleczna droga"
Maksymiliana Jankowskiego — nr 33 „Na śnieżnym ekranie"
Adama Johanna — nr 37 „Zmierzch mistycyzmu"
Kazimierza Lelewicza — nr 53 „Dźwigar"
Tadeusza Linka — nr 55 „Pech"
Maksymiliana Myszkowskiego — nr 69 „Symfonia"
Józefa Skoczylasa — nr 96 „Żywioł"
Jerzego Strumińskiego — nr 105 „Przed startem"
Otto Swobody — nr 109 „Fragment gazowni"

Jury

Przewodniczący:
Jan Bułhak

Członkowie:
Tadeusz Lubosiewicz
Zygmunt Obrąpalski
Leonard Sempoliński

Z życia organizacyjnego

Na zebraniu Likwidacyjnym Stowarzyszeia Miłośników Fotografii w Poznaniu w dniu 1 grudnia 1948 r. uchwalono jednogłośnie następujący wniosek mgr H. Kadena:

UCHWAŁA

Nadzwyczajne Walne Zebranie Stowarzyszenia Miłośników Fotograffi w Poznaniu, w dniu formalnego zakończenia swej dotychchzasowej działalności, biorąc pod uwagę:

a) że Kol. p. Fortunata Obrąpalska swą bogatą i zaszczytną działalnością na niwie twórczości artystycznej w ogromnym stopniu przyczyniła się do zajęcia i ugruntowania przodującej roli Stowarzyszenia w historii rozwoju polskiej fotografiki okresu powojennego,
b) że Kol. p. mgr Zygmunt Obrąpalski i Kol. p. inż. Jerzy Strumiński bezinteresowną działalnością naukowo-dydaktyczną na zebraniach Stowarzyszenia, niezmordowanie dzieląc się z kolegami wiedzą fachową, przyczynili się do podniesienia poziomu technicznego i artystycznego członków Stowarzyszenia,
c) że Kol. p. Fortunata Obrąpalska, Kol. p. Włodzimierz Nowakowski, Kol. p. mgr. Zygmunt Obrąpalski i Kol. p. Marian Stamm wytrwałą i wydajną pracą organizacyjną przyczynili się walnie do utrzymania sprawnej działalności Stowarzyszenia,

uchwala:

1. Kol. p. Fortunacie Obrąpalskiej, Kol, p. mgr Zygmuntowi Obrąpalskiemu, Kol. p. Włodzimierzowi Nowakowskiemu, Kol. p. inż. Jerzemu Strumińskiemu i Kol. p. Marianowi Stammowi wyrazić uznanie, iż dobrze zasłużyli się Stowarzyszeniu i złożyć podziękowanie za całokształt ich działalności.
2. Uchwałę niniejszą w pełnym brzmieniu opublikować w czasopiśmie „Świat Fotografii".

wnioskodawca
(mgr H. Kaden)

Gdańskie Towarzystwo Fotograficzne:
Członkowie T-wa i uczniowie Państwowego Liceum Fotografiki w Gdyni zużyli 1470 dobrowolnie zadeklarowanych godzin na wykonanie techniczne wystawy w roku 1948. Wystawę tę zwiedziło 30.437 osób, w tym 20 wycieczek czechosłowackich i węgierskich oraz liczne grono cudzoziemców. Na temat wystawy ukazało się ponad 250 wzmianek w prasie.

123 prace członków T-wa zdobią Dom Marynarza w Gdyni oraz jedną szkołę w Gdańsku. Pięć świetlic robotniczych otrzymało za pośrednictwem O. K. Z. Z. w Gdańsku 18 obrazów, jako Dar Kongresowy członków T-wa.

W miesiącu pogłębienia przyjaźni polsko-radzieckiej, artyści radzieccy występujący na Wybrzeżu, otrzymali za pośrednictwem Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej artystycznie wykonane fotografie.

Poradnie T-wa dla amatorów we Wrzeszczu, w Sopocie i w Gdyni udzieliły ponad 200 porad. Towarzystwo pozostaje w kontakcie z Państwowym Liceum Fotografiki w Gdyni i brało udział w I egzaminie maturalnym w osobie prezesa T-wa p. Grzegorza Kanafockiego, jako członka Państwowej Maturalnej Komisji Egzaminacyjnej.

Decyzją Komisji Centralnej Związków Zawodowych — Polski Związek Fotografików przyjęty został w skład Rady Związków Artystycznych. Fakt powyższy znamienny jest jako moment prestiżowy P. Z. F. oraz jako dowód nowoczesnych i postępowych poglądów Rady Związków Artystycznych.

Redakcja z radością notuje powyższy fakt i nie wątpi, iż Polski Związek Fotografików spełni należycie w ramach Rady Związków Artystycznych swoje zadanie. Na nowej drodze, która jest już bezpośrednią pracą w odbudowie kulturalnej kraju, życzyć należy Związkowi pomyślnej pracy i wartościowych osiągnięć.



Oryginalna wystawa fotografi urządzona przez Oddział PTF. Śrem w witrynie sklepowej

P. T. F., Oddział w Lublinie w dniu 14. 12. 1948 r. utworzyło Sekcję Fotografii Krajoznawczej. Kierownictwo Sekcji objął p. Stefan Kiełsznia.

We Wrocławiu, Cech fotografów powołuje do życia Pomocniczą Spółdzielnię. Dla sprawy tej powstał komitet organizacyjny.

Zorganizowany został Międzynarodowy Związek Fotografiki, którego statut otrzymaliśmy. W chwili obecnej przystąpiło do Związku 12 państw. Obecną siedzibą Związku jest Berno szwajcarskie.

Z prasy

W artykule architekta radzieckiego A. Żukowa pt. „Przyszła Warszawa", napisanym do czasopisma „Architektura i budownictwo", wychodzącego w Moskwie, znajdujemy szereg pięknych zdjęć z Warszawy z okresu przed i po jej zniszczeniu.

Ukazał się nr 1 (Rok II) „Wiadomości Fotograficznych". Pismo to, objętości 8 stron, formatu DIN A 4, wydawane jest przez Ogólnopolskie Zrzeszenie Kupców Branży Fotograficznej.

Główną zaletą pisma jest żywe ujęcie redakcyjne i świadoma linia wytyczna, zmierzająca do udostępnienia szerokim rzeszom wiele wiadomości podstawowych oraz aktualnych informacji.

Zdaniem naszym pismo tego rodzaju jest potrzebne i spełni ono niechybnie pokładane w nim nadzieje. Dlatego ukazanie się nr 1 powitaliśmy z zadowoleniem i doradzamy Czytelnikom zainteresowanie się nim. Jest ono osiągalne w każdym sklepie branży fotograficznej. Cena egzemplarza bardzo niska, bo 30 zł.

Pod adresem Redakcji podtrzymujemy złożone już wyrazy kurtuazji.

„Trybuna Ludu" donosi, iż Muzeum Miejskie w Warszawie posiada 6 tysięcy fotogramów przedwojennej i powojennej Warszawy. Zdjęcia wykonane są przez Bułhaka, Sempolińskiego, Marcinkowskiego i innych.

Obecnie opracowuje się kartotekę tych zdjęć, co ułatwi studia badaczom, którzy będą opracowywać historię odbudowy miasta.

W ramach cyklu „Zza kulis filmu" znajdujemy w krakowskim piśmie „Echo dnia", nr 357, artykuł Tadeusza Bukowskiego pt. „Człowiek uczy się fotografować".

„Żołnierz Polski" (nr 6) i „Przekrój" (nr 201) podają, iż w Kijowie, staraniem Ukraińskiego Towarzystwa Łączności Kulturalnej z Zagranicą (WOKS) zorganizowana została wystawa fotograficzna, poświęcona polskim Ziemiom Zachodnim. Wystawa pokazuje nasze osiągnięcia w dziedzinie odbudowy Ziem Odzyskanych, ich piękność i odwieczną polskość.

Redakcja pisma „Płomień", przeznaczonego dla młodzieży, projektuje drukowanie stałego działu fotograficznego, specjalnie uwzględniającego poziom początkujących. Sprawa ta ma duże znaczenie propagandowe fotografii wśród tych, którzy mają w przyszłości stanowić nowych pracowników i artystów.

Prasa doniosła, iż o doraźną nagrodę Samorządu stolicy ubiegać się mogą artyści: rzeźbiarze, architekci, malarze, fotograficy, filmowcy, graficy, muzeolodzy itp. Dzieła obok wartości artystycznej posiadać muszą wartość społeczną, tematycznie związaną ze stolicą. Nagroda przyznana być może również za wybitną działalność na polu twórczości organizacyjnej lub pedagogicznej. Ufundowano cztery nagrody po 120 000 zł.

Komunikaty

Wszystkie zrzeszenia uprasza się, aby zdjęcia z lokalnych wystaw, przyjęte i oprawione, odsyłali autorom w oprawie. Odsyłanie bez opraw niszczy fotogramy i naraża autorów na straty oraz zniechęca autorów do dalszego obsyłania wystaw.

Ministerstwo Kultury i Sztuki wespół z P. T. F. oraz innymi zainteresowanymi danym tematem instytucjami przystępuje w bieżącym roku do realizacji ogólnopolskich konkursów na tematy: „Służba Polsce" oraz „Wczasy". Przewidziane są liczne, poważne nagrody. Radzimy wszystkim zainteresowanym zawczasu przygotować się do powyższych konkursów. Ogłoszenia szczegółowe ukażą się w odpowiednim czasie.

Przewiduje się w bieżącym roku organizację konkursu fotograficznego na temat polskiej sztuki ludowej, obejmującego całokształt problemów tej sztuki. Organizatorem konkursu będzie Ministerstwo Kultury i Sztuki łącznie z P. T. F.

Ministerstwo Kultury i Sztuki projektuje zorganizowanie następnej wystawy fotografiki polskiej, którą wysłałoby za granicę. Osnową wystawy byłyby prace z konkursu „Praca robotnika i rolnika". Marszruta wystawy przewiduje objazd następujących miast: Moskwa, Berlin, Wiedeń, Budapeszt, Rzym, Berno, Paryż, Amsterdam, Kopenhaga, Sztokholm, Londyn, Kair, Boston, Nowy Jork, Vancouver (Kanada).

Organizację wystawy przewiduje się na warunkach zakupu fotogramów od autorów. Wyboru fotogramów dokona Komisja Opiniodawcza, kierując się zasadą doboru prac najlepszych.

Walne Zjazdy Ogólnopolskie I. T. F. oraz P. Z. F. chcąc przycznić się do zbiorowej akcji na rzecz Pokoju, uchwaliły wystosować akces do Kongresu Pokoju.

Dla sprawy polskiej fotochemii powstała przy Politechnice we Wrocławiu Sekcja Fotograficzna Państwowego Komitetu Normalizacyjnego.

W Dzienniku Ustaw nr 17 znajduje się rozporządzenie Ministra Skarbu z dnia 8 marca 1949 w sprawie wykonania dekretu z dnia 25 października 1948 r. o podatku obrotowym.

Do art. 4 pkt 6:

§ 22. 1. Dla działalności artystycznej w rozumieniu art. 4 pkt 6 decydujący jest zawód wykonującej tę działalność osoby fizycznej, nie zaś wartość artystyczna wykonanego przez nią dzieła.

2. Za wykonywanie działalności artystycznej uważa się wykonywanie zawodu malarza, grafika, rzeźbiarza, aktora, muzyka, kompozytora, reżysera, scenografa, kinooperatora oraz artysty fotografika, wykonującego swój zawód bez utrzymywania zakładu fotograficznego, przeznaczonego do obsługiwania publiczności.

Księgarnia „Czytelnik" i księgarnia „Książka" w Szamotułach w ramach obchodu miesiąca pogłębienia przyjaźni polsko-radzieckiej urządziły wystawy książki (przekłady) i **fotografii radzieckiej**. Bardzo staranny, przejrzysty układ, umiejętny dobór eksponatów czynią obie wystawy sklepowe bardzo atrakcyjnymi, gromadzącymi sporo widzów. Inicjatywę do urządzenia tych wystaw dało Tow. Przyjaźni Polsko-Radzieckiej.

Przy szczecińskim Ośrodku Polskiej YMCA powstało **Koło Fotograficzne.** Koło jest wzorowane na zasadach regulaminu Polskiego Tow. Fotograficznego. Już na samym początku swego zaledwie kilkutygodniowego istnienia zdradza ono dość dużą żywotność, co wyraziło się w uruchomieniu wzorowej pracowni fotograficznej, wyposażonej w niezbędny sprzęt laboratoryjny.

Polskie Archiwum Krajoznawcze w Warszawie powiększa zakres swojej pracy i tworzy pracownię i agencję fotograficzną w zakresie krajoznawstwa.

Istnieje projekt utworzenia ogólnopolskiego towarzystwa amatorów filmowych, w zakresie filmu 16 mm. Projekt ten wzbudził duże zainteresowanie naszych filmowców wąskotaśmowych.

W Krakowie, Dyrekcja Domu Kultury, obwieściła kurs nauki sztuk plastycznych, obejmujący również fotografikę. Jest to kurs dla młodzieży i dorosłych.

Gdańskie Towarzystwo Fotograficzne z okazji zorganizowania Wystawy Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w ramach Wystawy Sztuk Plastycznych w Sopocie wydaje biuletyn poświęcony Wystawie.

Biuletyn w formacie arkusza 22 × 30 cm będzie zawierał 6—8 stron tekstu poświęconego wystawie i morzu, wykonanego techniką maszynopisową, oraz przeszło **30 reprodukcji fotograficznych nagrodzonych prac**, uzupełnionych oryginalnym zdjęciem pawilonu wystawowego. Reprodukcje i zdjęcia w wymiarze ca 12 × 18 cm będą zmontowane jednostronnie na kartonach.

Ilość egzemplarzy biuletynu ma być ściśle ograniczona i jest uzależniona od zgłoszeń prenumeratorów, w pierwszej kolejności autorów nagrodzonych prac.

Koszt jednego egzemplarza biuletynu noszącego cechy albumu-almanachu wystawowego, wyniesie w przedpłacie 2000 zł, niezbędnych na częściowe pokrycie kosztów materiałów i tej pracy, której członkowie G. T. F. wykonać nie są w stanie: Kwota 2000 zł może być uiszczona w dwóch ratach: I rata przy przesłaniu deklaracji i II rata przy odbiorze biuletynu.

Deklarację i kwotę zadeklarowaną przesłać należy do nia 3 grudnia br. na adres Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego na imię kol. Józefa Wadowskiego, Gdańsk-Wrzeszcz, Jaśkowa Dolina 6 c.

Termin wykonania biuletynu przewiduje się na koniec stycznia i początek lutego 1949 roku.

Cena biuletynu poza prenumeratą wyniesie 3000 zł.

Gdańskie Towarzystwo Fotograficzne liczy na poparcie Sz. Kol. w realizacji zamierzonego projektu, jako przyczynku historycznego rozwoju polskiego ruchu fotograficznego.

Wystawa „Praca robotnika i rolnika" pokazana została dotychczas w następujących miejscowościach: Warszawa, Lublin, Wrocław, Częstochowa, Grodzisk Maz. Przewiduje się pokazanie tej wystawy w wielu fabrykach i warsztatach itp.

W roku 1950 projektowany jest wielki Festiwal Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. W ramach tego Festiwalu odbędzie się również wystawa fotografiki.

W malarskiej wystawie grupy 4 F+R (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka, Realizm) w Poznaniu (13. 3. do 6. 4. 49) wzięła udział p. Fortunata Obrąpalska, wystawiając 4 swoje prace. Wydany został ciekawy i oryginalny katalog.

Wystawę Fotografiki w Wrocławiu zwiedziło 40.520 osób. Nadesłano 298 prac — 40 autorów — przyjęto 216 prac — 39 autorów. W grudniu 1948 Towarzystwo urządziło kurs dla początkujących.

W Muzeum im. Chałubińskiego w Zakopanem zorganizowana zostanie stała wystawa fotograficzna, której tematem będzie sprawa polskich gór.

Amerykańska Służba Informacyjna zorganizowała od 22. 11. do 8. 12. 1948 wystawę fotograficzną w Warszawie pt. „Ameryka, kraj i ludzie" oraz pokaz filmów krajoznawczych (Kurier Codzienny, nr 323 z dnia 24. 11. 48).

Jak się dowiedzieliśmy — latem 1948 r., na zamku w Chojnastach, odbyła się propagandowo-artystyczna wystawa architektury, zabytków i krajobrazu jeleniogórskiego, jako pokaz indywidualny 73 prac pana St. Niedźwieckiego z Jeleniej Góry.

Na wystawie Malarskiej Samorządowców w Warszawie m. in. zamieszczono prace fotograficzne podkolorowane. Krytyka w prasie (Związkowiec nr 49) słusznie zarzuca autorowi tych zdjęć niewłaściwość stosowania metody podkolorowania, jako nie uznanej w świecie fotografiki ze względów estetycznych.

Sekcja fotograficzna polskiej YMCA w Szczecinie zorganizowała konkurs fotograficzny. W skład jury weszli: naczelnik Wydziału Kultury i Sztuki, przedstawiciel Związku Plastyków i przedstawiciele Związku Fotografów.

W Bydgoszczy odbył się pokaz wędrującej po Polsce wystawy „Piękno Ziem Odzyskanych", zorganizowany przez tamt. Koło Krajoznawcze. Wystawa czynna była do 12. 12. 48 r. i znalazła przychylne poparcie miejscowego społeczeństwa i prasy. Dalszy pokaz tej wystawy odbył się w Olsztynie.

Główny Urząd Kultury Fizycznej organizuje Muzeum Kultury Fizycznej w którym przewiduje się udział sztuki plastycznej, fotografii i filmu.

W Krakowie odbyła się Wystawa Sztuki Nowoczesnej zorganizowana przez tamt. Klub Artystów — z subwencji Ministerstwa Kultury i Sztuki, w lokalu

Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, w okresie grudzień 1948 r. — styczeń 1949 r.

W Wystawie tej wzięła udział postępowa fotografika polska. Na innym miejscu tego numeru drukujemy recenzję z tej Wystawy. Wydany został wspólny dla wszystkich działów Wystawy ilustrowany katalog.

Szkolnictwo fotograficzne

W Krakowie powstała myśl założenia gimnazjum i liceum fotograficznego. Przeprowadzone już zostały rozmowy wstępne z odpowiednimi czynnikami. Ze strony tych czynników istnieje poparcie. Program szkoły pokrywałby się z zatwierdzonymi już programami innych szkół tego typu istniejących w kraju.

Uzyskaliśmy informacje, iż istnieje projekt utworzenia Zakładu Fotografiki przy Wydziale Architektury Politechniki gdańskiej. Sprawa jeszcze nie jest skrystalizowana. Projekt programu nauczania obejmuje:

1. zakład fotografiki dla kształcenia studentów Wydziału Architektury w wykonywaniu zdjęć architektury i innych — na poziomie artystycznym;
2. opracowywanie zdjęć i filmów z naukowych wycieczek profesorów i studentów;
3. wykonywanie reprodukcji i przeźroczy rysunków i tablic, jako pomoc naukowa do wyświetlania na wykładach.

Wykładowcą ma zostać znany fotografik p. Kazimierz Lelewicz.

Gdy projekt powyższy zostanie zrealizowny, nie omieszkamy o tym powiadomić Czytelników.

Z ruchu wydawniczego

Ukazała się książka pod tytułem „Mazury i Warmia" napisana przez inż. Jana Grabowskiego. Książka ta posiada dużą wartość krajoznawczą a zaopatrzona jest w zdjęcia Jana Bułhaka, Kołodziejczaka, Edwarda Falkowskiego i innych.

W numerze lutowym „American Photography" jeden z czołowych fotografików amerykańskich, Frank R. Fraprie stwierdza, iż „na ogół wydaje się, że skład jury amerykańskich salonów fotograficznych nie prowadzi do tego samego zrozumienia dla poczucia artystycznego i wykonania oraz do ich poszukiwania, z jakim się spotykamy bądź w rzekomo wyczerpanych wielkich miastach Europy, bądź w pampasach Ameryki Południowej i na wyspach morskich..." W rezultacie Amerykanie doszli do pewnego poziomu piękna techniki, do prostoty i bezpośredniości treści, sławienia nowego podejścia i ujęcia, a także do negacji filozofii i wyobraźni, dzięki czemu w fotografii zapanował zastój. Zdaniem autora, Amerykanom trzeba odświeżającego źródła natchnienia w postaci wpływu obrazów, stworzonych w innym otoczeniu i wywołanych przez odmienne drogi myślowe; powinni oni uczyć się zrozumienia dla fotografii wszystkich krajów, i oglądać ją nie przesianą zbyt ostro przez nie dość może otwarte i wrażliwe umysły sędziów. Może pozwoliłoby to Amerykanom uznać istnienie różnic fizycznych i umysłowych między rozmaitymi ludami i ich światopoględami; „może ujrzeliby tu i owdzie w świecie fotografie o takim uroku wyobraźni i bogactwie filozofii, że mogliby sobie zdać sprawę z tego, że Ameryka nie ma monopolu na dobry smak i zdolności artystyczne". Autor kończy wezwaniem do swoich ziomków o szeroką wymianę obrazów fotograficznych z zagranicą i o szerokie horyzonty jury salonów.

Sprawozdawca

Ch. Abel — Professional Portrait Lightings (Oświetlenia portretu zawodowego) N. Jork, 1947. Sto fotografii portretowych przez niemal tyluż zaproszsonych zawodowców Stanów Zjednoczonych Am. Półn. Do każdej fotografii krótki tekst jej autora lub wydawcy i plan, tłumaczący ustawienie modela, świateł, tła. Piękny papier, doskonałe reprodukcje. Szkoda tylko, że zdjęcia są na ogół banalne, typu gorszego szablonu filmowego, przeważnie poniżej poprawności. Bardzo ładne... dwa zdjęcia (więc dwa procent): jedno Fonville Winansa z Baton Rouge, drugie A. R. Buchmana z Tucson (Arizona). Po prostu ładnych — ze dwadzieścia. Dużo pretensjonalności. Rozmaitość oświetlenia — w książce której tematem jest właśnie oświetlenie — mała. Zdarza się melodramatyczne charakteryzowanie modela malowaną blizną, otwarciem i wylewem podskórnym... Sumując i oddając co się należy szacie zewnętrznej, przypominamy znany dwuwiersz: „Twarz jak u lorda... ale ta m...!"

J. Sunderland

Helmut Gersheim: New Photo Vision (Nowa wizja fotograficzna), Londyn 1942.

Autor, który jest wydawcą „Człowieka za kamerą" i jednym z dziewięciorga artystów tamże opisanych, kreśli krótko, żywo i zajmująco dzieje fotografiki, i broni z zapałem kierunku „nowej rzeczywistości", zrodzonego w Niemczech po pierwszej wojnie światowej, podkreślając pionierską pracę sowieckich filmowców Eisensteina, Pudowkina i Dowżenki (filmy „Pancernik Patiomkin", „Matka" i „Ziemia"). Od umiłowanej rzeczowości nie wymaga jednek obiektywizmu bez domieszki. „Czego fotografii trzeba najbardziej" — powiada „to nie nowego światłomierza, nie szybkiej soczewki, ani automatycznej kamery, lecz oka, które rozróżnia, konstruktywnego umysłu ludzkiego, skojarzonego z wyobraźnią, oraz romantyzmu nie tak szablonowego, jak falujące żagle i sztywne sosny na tle niespokojnego nieba.

Trzydzieści dwie reprodukcje zdjęć autora ogląda się bez większego zainteresowania, z wyjątkiem chyba tylko portretu kukiełki „Dyrygenta". Na ogół zresztą zdjęcia są poprawne. Może najbardziej godna uznania jest fotomontażowa reklama fortepianu Bechsteina. Zrównoważona, jednolita, jak obraz bardzo prawowiernego kubisty, np. Juana Grisa. Czy spełnia swoje zadanie — to inna sprawa. Mistrz reklamy malarskiej, autor niezliczonych afiszów paryskich — Leonetto Capiella twierdził, że klienta przyciąga: lapidarny arabesk, ruch i niespodzianka; i swoje pasty do butów, likiery i margaryny obdarzał postaciami dziwnych, ruchliwych, barwnych tworków — koboldów współczesnego przemysłu. Klawisze, struny i młotki, tworzące kompozycję poważną i ciężką z pewnością tej roli nie spełniałyby.

J. Sunderland

Humor

L. SEMPOLIŃSKI

DEPESZE

P. T. F. — Warszawa

Z powodu uroczystego opłatka, przesyłam serdeczne życzenia. Przepraszam, że nie mogę osobiście, gdyż dniami i nocami przerabiam **wykapaną** tancerkę.

Fortunata — Poznań

T. P. F. — Spokojna 10, Warszawa, Grochów

W związku z uroczystością Wszystkich Świętych, życzę przyjemnego opłatka i dzielę się z Wami wielkanocnym jajkiem.

Inżynier Witold Dederko

Peteefowi w Warszawie przesyłam jak najlepsze życzenia z okazji opłatka. Przepraszam, że nie osobiście, gdyż kończę właśnie dodatkowy zwięzły komentarz do mojego krótkiego odczytu pt. „Grzechy młodości naszej fotografiki".

Stosownie do paragrafu 746 okólnika wewnętrznego z dnia 21. 12. 1948 l. dz. 284/562/427/-M-S-/48 w oparciu o zarządzenie l. dz. 204/1783/00/48 czuję się w obowiązku z art. 17 punkt B pozycja 67 do wyrażenia swego urzędowego błogosławieństwa w myśl pisma z dn. 18. 11. 1945, l. dz. 385/726/-/-/- w sprawie opłatka, tudzież składam w odpisie — życzenia świąteczne.

Marian Schulz

Śniadeckich 10 — Świetlica

Kochane Koleżanki i Szanowni Koledzy! Przepraszam, że nie mogę zejść na parter w celu złożenia życzeń, gdyż w tej chwili powołuję do życia — fundusz pogrzebowy.

Wasz oddany Prezes

Rektyfikacja Winno-Fotograficzna w Gołąbkach, składa serdeczne życzenia członkom P. T. F., polecając jednocześnie swoje wyroby, prosi o zwrot butelek i korków.

Naczelny Dyrektor A. A. W.

Bratniemu Peteefowi w Warszawie stop. — P. T. F. Poznań stop. Przesyła życzenia rozwoju stop! Za zwrotem kosztów serdeczne stop.

Leonard Sempoliński

Teatr Wyobraźni

„Fioletowe cielę"

ma zaszczyt przedstawić premierę nowej sztuki fotograficznej

pt. **„Wtorek w Zaiksie"**

Osoby: Prezes B
Członek inż. D.
Członek W.
Członek Kompozytor.
Różne Członki
Lud
Temperatura
Czarna kawa

Scena przedstawia gorący wieczór dyskusyjny

Członek W. — Bzdura! Plagiat! Nonsens!
Członek inż. D. — Panowie! Tak nie można! Przecież to jest czysta sztuka. Żądam praw dla czystej wyborowej sztuki!
Temperatura — wzrasta, przechodząc stopniowo w awanturę.
Różne Członki — Niech żyje! Precz!
Członek Kompozytor — intonuje z towarzyszeniem orkiestry wzniosłą pieśń „Choć burza huczy w koło nas".
Prezes B. — Koleżanki i Koledzy! Żądam sztuki społecznej! Frontem do człowieka pracy! Obudzić lud!
Różne członki — posłusznie zwracają się frontem do człowieka pracy.
Lud — budzi się i wkracza na salę obrad w towarzystwie milicjanta, który przystępuje do spisania protokołu za zakłócenie spokoju publicznego po godz. 22.
Czarna kawa — ziewa i powoli stygnie.
Temperatura i kurtyna — spada.

Echa zagraniczne

RZECZPOSPOLITA POLSKA
MINISTERSTWO
SPRAW ZAGRANICZNYCH
Nr 565/OS/4443
Jaw./BC

Warszawa, dn. 22. XII. 1948 r.

Do
Ministerstwa Kultury i Sztuki
Departament Twórczości Artystycznej
na ręce Ob. Radcy SZULCA

w miejscu

W załączeniu przesyłamy pismo wraz z pamiątkową plakietą zaopatrzoną napisem „a nos amis polonais", które zostały skierowane przez Niderlanse Amateur Fotografen Vereiniging do Stowarzyszenia Fotografów Polskich.

V-Dyrektor Departamentu
Prasy i Informacji
(—) A. Jackowski)
(A. Jackowski)

zał.
1 pismo
1 plakieta

za zgodność:

Nr T. P. 3431/49

Warszawa, dnia 1 kwietnia 1949 r.

Do
Polskiego Towarzystwa Fotograficznego
Zarządu Głównego

w Poznaniu
ul. Sołacka 13

Ministerstwo Kultury i Sztuki przesłało w załączeniu wielki dyplom nadesłany przez Czechosłowacki Klub Fotografów Amatorów za kolekcję eksponatów polskich, które wzięły udział w IV Międzynarodowej Wystawie Fotografiki w Pradze.

DYREKTOR DEPARTAMENTU
TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ
(H. E. Michalski)

1 zał.

Ministerstwo Kultury i Sztuki
Nr T. P. 364/49

Warszawa, dnia 13 stycznia 1949 r.

Do
Polskiego Towarzystwa Fotograficznego
Zarządu Głównego

w Poznaniu
ul. Sołacka 13

Ministerstwo Kultury i Sztuki przesyła w załączeniu odpisy pisma Holenderskiego Związku Fotografów Amatorów łącznie z odnośnym pismem Ministerstwa Spraw Zagranicznych oraz 1 plakietę srebrną nadesłaną z Holandii w związku z wystawą fotografiki polskiej zorganizowaną w Holandii.

DYREKTOR DEPARTAMENTU
TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ
w/z (Roman Gineyko)
Naczelnik Wydziału Plastyki

Zał. 3 pisma
1 plakieta srebrna.

Epitafium

W Zakopanem, w Muzeum Tatrzańskim, w dniu 1. 2. 1949 r. otwarta została Wystawa zimowych zdjęć tatrzańskich po zmarłym fotografiku Józefie Oppenheimie. Wystawa ta, obejmująca 65 prac zmarłego autora urządzona została przez Polski Związek Narciarski i Muzeum Tatrzańskie im. dr T. Chałubińskiego przy Polskim Towarzystwie Tatrzańskim w Za-

kopanem, w ramach uroczystego obchodu 30-lecia P. Z. N.

Otwarta w dniu 1. 2. 49 r. w Zakopanem wystawa zdjęć tatrzańskich, pozostałych po Józefie Oppenheimie, stanowi drobną tylko cząstkę ocalałą z 3.000 negatywów, zebranych przez autora. W czasie okupacji powiernik niemiecki rozsprzedał i poniszczył większość zbioru, tak że tylko drobną cząstkę, zwróconą przez jednego z fotografów zakopiańskich, udało się ocalić. Z negatywów tych zrobiono odbitki w formacie 24×30 i podano niezbyt szczęśliwie bez passe-partout na obecnej wystawie. Józef Oppenheim, pochodzący z mieszczańskiej rodziny warszawskiej, zobaczył Tatry po raz pierwszy, przyjeżdżając do Zakopanego z wycieczką studencką. Zrobiły na nim tak wielkie wrażenie, że postanowił pozostać tu na zawsze, rezygnując z dyplomu inżyniera, do którego brakowało mu bodaj jednego egzaminu. Początkowo jest Oppenheim kierownikiem Akademickiego Domu Turystycznego, a jednocześnie zarabia korepetycjami i kamerą. Nie wielu w owym czasie było ludzi fotografujących Tatry (1909), bo trzeba było iść w górę z ciężką kamerą kliszową, czyli z nie lada obciążeniem. Józef Oppenheim zawsze brał kamerę ze sobą, odbył zaś wiele wypraw i jest jednym z pionierów Tatr wraz ze Zdybem, Bednarskim i Lesieckim. Później Oppenheim od 1914 r. był kierownikiem Tatrzańskiego Ochotn. Pogotowia Ratunkowego, dalej wskrzesił wraz z H. Bednarskim i W. Ziętkiewiczem SNPTT. Po przez cały czas swej działalności chodził na wyprawy fotograficzne w Tatry. Po wojennej tułaczce i powrocie do Zakopanego pracował w Polskim Związku Narciarskim aż do stycznia 1946 r. Odznaczony został Złotym Krzyżem Zasługi, pośmiertnie zaś Oficerskim Krzyżem Polonia Restituta.

Wystawa jako resztka, pozostała po zbiorach, nie może dać pełnego obrazu Jego twórczości. Niemniej zawiera kilkanaście fotogramów bardzo ciekawych: wymienię tu „Na pośredniej turni", doskonale skomponowany i o dobrych walorach. Pełne grozy „Grań Walentkowej przed burzą" i „Mięguszowiecki i Czubryna". — Ten drugi fotogram nic nie tracący ze swej grozy mimo letniego dnia pogodnego z miękkimi obłokami. „Sadź" — interesująca, mimo że temat jest często spotykany. „Pierwszy śnieg w dawnym Zakopanem" ma śnieg bardzo plastyczny i doskonałe cienie.

F. Falkowski

MGR JAN SUNDERLAND

WSPOMNIENIE O ŚP. KLEMENSIE SKŁADANKU

Naprawdę, zły jestem. Na pismo, na kolegów, na siebie.

Dwa lata istnienia „Świata Fotografii" dziesięć numerów wydanych — i tak mało o Tych spośród nas, którzy odeszli podczas wojny, o Tych, których brutalnie „zlikwidowano" kulą, głodem, torturą, bombą lotniczą... Jeden artykuł o fotografikach lwowskich. Ani słowa o Stalonym Dobrzańskim, Składanku, Krysztofiku, Trawińskim, króciutka wzmianka o Platerze, Lenkiewiczu, Wieczorku... Czyż nikt z nas o nich nie myśli? Czyż wszyscy ulegamy w walce z brakiem czasu?

Należy im się choć słowo wspomnienia. A tym, którzy ich twórczości nie znali, należy się trochę wiedzy o ich entuzjazmie, o trudzie, dążeniach, osiągnięciach. Choćby tyle, ile można wypowiedzieć słowami; aczkolwiek bardzo to niewiele, gdy chodzi o sztukę plastyczną.

Chcę pisać o tym, który mi był najbliższy życzliwością przyjaciela i pokrewieństwem umiłowań. O śp. Klemensie Składanku.

Była to natura konkwistadora. Ci historyczni byli awanturnikami, których porywało mamidło egzotyzmu, przygód i złota. Składanka wcześnie urzekło Południe. Los pozwolił mu spędzić około dwudziestego roku życia parę miesięcy w Konstantynopolu. Odtąd dążył do egzotyzmu krojoznawczego, związanego z artystyczną przygodą zdobywczą, do złota, w jakim słońce południa roztapia bogactwa regionów śródziemnomorskich. Wenecja, o atmosferze rozpylającej barwy, otulającej promiennością przebogatą architekturę, surowsza Korsyka, port w Rimini — stały się tylomaż Mekkami, do których wracał z namiętną tęsknotą. Krajobrazy, których czar go ogarniał, fale światła, nasycone słońcem, poodbijane od najpiękniejszych budowli rąk ludzkich — trafiały w nim na jakąś szczególną wrażliwość, gotowość — jak na komórkę fotoelektryczną na potrzebę intensywnego, nieokiełzanego przeżywania światła i barwy.

*

„Jedni ludzie, gruboskórni, nie reagują; inni, subtelni, reagują; a artyści kipią" — powiedział Jan Ciągliński, malarz, podobnie jak Składanek nawiedzony tęsknotą do pejzażu południowego.

To wrzenie artysty składa się z przeżycia bodźca (zewnętrznego lub wewnętrznego) oraz wywołanego przezeń popędu do stworzenia dzieła. Bodźcem jest np. dla rasowego portrecisty widok wyrazistej głowy, dla pejzażysty — pejzażu; rolę rzeczywistego widoku może równie dobrze odegrać wspomnienie, myśl, wewnętrzna gra wyobraźni. Reakcją artysty na ten bodziec jest potrzeba zwarcia się z tym, co jest jego przedmiotem, opanowania, przystosowania do swoich pragnień, uczynienia jakby częścią siebie [1]), jakby wychowania dla siebie, ułożenia jego z sobą współżycia. Np. twórca upraszcza swoje doznanie, upiększa je lub karykaturuje, dramatyzuje lub uliryczni a, rozwesela albo posmutnia, uwzniośla bądź trywializuje; kojarzy z jakimiś innymi przeżyciami, itd., itd. Przyłącza się do tego potrzeba uzewnętrznienia i utrwalenia swego przeżycia estetycznego odbiorczego — wykonania go w świecie obiektywnym, zewnętrznym. Z tych dwóch momentów składa się artystyczna emocja twórcza i wre i kipi — dopóty, dopóki się nie wyżyją, nie zostaną wchłonięte przez proces twórczy wszystkie rozedrgane w nim struny psychiczne.

Wtedy twórca od swojego dzieła odchodzi. A raczej zaczynają w nim zwykle drgać inne struny: potrzeba podzielenia się przyżyciem twórczym, wcielonym w dzieło, z innymi. Ale to już inna sprawa.

Lecz zdarza się (nawet zwykle się zdarza), że nie wszystkie poruszone struny przestają wibrować jednocześnie. Jedne są silniejsze, inne słabsze. Jedne powstają wcześniej inne później, np. są wywołane przez same procesy twórcze (m. in. techniczne) albo dopiero przez ich wynik, tj. przez samo dzieło, w różnych stadiach jego powstawania. Wówczas artysta „poprawia" i znów „poprawia", tj. w istocie przerabia; albo tworzy warianty, albo — jeżeli rodzaj sztuki na to pozwala (myzyka, poezja) — rozwija. Z takiego nienasycenia się twórcy jednym ujęciem tematu melodycznego musiały powstać np. etiudy symfoniczne Schumanna, Ballada E-moll Griega, rozmaite harmonizacje i orkiestracje leitmotiwów muzycznych, powtarzanie w różnych kontekstach tego samego zespołu słownego (refreny: „Nad Krywaniem był dzisiaj wschód krwawy" w „Legendzie o Janosikowej śmierci" Tetmajera).

Tą pobudką, nie dającą się zaspokoić, była u Składanka potrzeba komponowania barwnego, powtarzania jednej kompozycji liniowo-walorowej w różnych wariantach kolorystycznych. Rzadko jego współżycie z utworem własnym kończyło się na jednorazowym jego opracowaniu. Zwykle robił po kilka wariantów barwnych naraz, nie licząc co najmniej jednego czarno-białego. Po pewnym czasie wracał do tegoż negatywu i robił inne warianty i tak po kilka razy, nigdy

[1]) Do tej samej kategorii przeżyć wydaje mi się należeć, popęd do przywłaszczania sobie (kupienia, zrabowania) klejnotu, podbicia osobnika płci oddmiennej; reagowania na muzykę nuceniem lub gwizdaniem melodii lub pragnieniem tańczenia (mrówki w nogach) itd.

chyba nie zmieniając wycinka negatywu. Nie zmieniał też techniki: jedne tematy, np. Porta della Carta we Wenecji, katedrę w Le Treport — wykonywał tylko w gumie; inne, np. liczne sceny z portu w Rimini, pejzaże korsykańskie, stare domy w Kazimierzu nad Wisłą — tylko w przetłoku. Być może, że do tego ostatniego zachęcił go przykład Francuza Otthofera; niektóre prace Składanka odznaczały się tym samym ujęciem: opalizującą zwiewnością. Np. w jego Katedrze w Chartres wieże nurzały się w niebie, roztapiały i współżyły z nim niesłychanie subtelnymi półtonami niebieskimi, liliowymi, purpurowymi, różowymi: były to kolory przełamane tak wykwitnie jak aromat kwiatów polnych.

Równie delikatne i tęczowe były niektóre widoki z Korsyki i Algieru. Rzecz charakterystyczna dla pomysłowości artysty: pamiętam taki przetłok, właśnie katedrę w Chartres, o pięknym tonie ugrowym, patynującym cały obraz. Klemens go osiągnął... kąpiąc przetłok w czarnej kawie.

Ale skala twórczości Składanka była znacznie szersza niż u Otthofera, niż to przynajmniej, co Otthofer wystawiał w Polsce. W innych przetłokach barwy grały mocą, godną witraży średniowiecznych. Do takich należała kolumnada w parku wersalskim, a najbardziej — fotografia łodzi o wysokich żaglach, których intensywna czerwień krwawo się odcinała od zielonkawego nieba i odbijała ciemnym bordo i ciemną purpurą w aksamitnej granatowej wodzie portu. „Ależ to jatki!" — zawołał któryś z kolegów (bodaj że Kukowski), widząc po raz pierwszy tę czerwień, i tak nazywał odtąd Klemens ten obraz, jeden z jego ulubionych.

Gumy Składanka odznaczały się głębią tonu i powściągliwością skali barwnej. Piękne były zwłaszcza dwa warianty Pałacu Dożów (z jednego negatywu): ciepły dzienny, i fioletowy nocny. „Katedrę w Le Treport" opracował kilkanaście razy: w jednobrawnej czerwieni, jakby w sangwinie, w zestawieniu szafiru i brązu itd. itd.

W pewnym wypadku udało mi się zauważyć wpływ świeżego bodźca zewnętrznego na dawną wizję. Dotyczyło to jednego z nader nielicznych tematów, który do owego czasu powstał w dwóch tylko wersjach zasadniczych: przetłoku jednobrawnego, reprodukowanego w „Almanachu Fotografiki Polskiej" (,;Żagle") i kolorowego, na który składały się plamy: pomarańczowa, czarna i ciemno fioletowa. Otóż w jednym z prywatnych salonów sztuki w Warszawie miała miejsce wystawa drzeworytów angielskich z XVIII w. Składanek ją zwiedził i był pod urokiem tej sztuki. Wkrótce po tym wrócił do swoich ukochanych „Żagli". Lecz koloryt nowego egzemplarza był oparty na zestawieniu brązowo-pomarańczowym z niebiesko-zielonkawym, więc na ulubionej gamie sztycharzy angielskich.

W dni powszednie Składanka pochłaniała praca zawodowa. Artystycznej — składał w ofierze prawie wszystkie poranki świąteczne.

Podaje te przyczynki do Jego twórczości, bo sądzę, że mają one swoją wartość. Ale, gdy się oglądało dzieła Składanka gdy się ogląda te nieliczne, jakie pozostały — o technice wykonania się nie myśli. Ulega się poezji wizyjnej, jakby bezpośrednio, lekko, bez pracy narzuconej na papier. I budzą się jakieś młodzieńcze marzenia o dalekich, słonecznych krajach, o wędrówce przed siebie z oczami szeroko otwartymi, żądnymi piękna, zapatrzonymi w dal, w chwilę przelotną.::

*

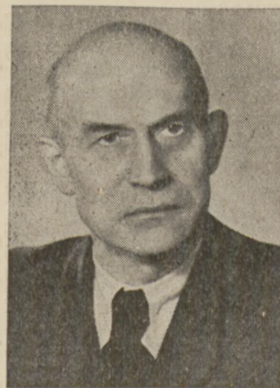
Dla mnie osobiście Klemens Składanek był więcej, niż natchnionym artystą, i tego nie mogę tu pominąć — bo nie wiem, czy jeszcze kiedy będę miał sposobność o tym wspomnieć. Był mi serdecznym, troskliwym przyjacielem. Pół-kolegą, pół-nauczycielem. W ostatnich latach przed wojną, gdy zacząłem się parać pastelem, Klemens wtykał mi w ręce podręczniki malowania olejno, akwarelą i pastelami Littlejohnsa i Rechmonda; oglądał moje bardzo niemowlęce wyczyny pastelowe, zastanawiał się nad nimi, dyskutował, krytykował i radził; cieszył się z każdego kroku naprzód, kiwał głową nad każdym mniej lub więcej problematycznym postępem: „no, no; mecenas się wycwanił" — powtarzał „przez pół drwiąco, przez pół serio"... a w ciągu czterech lat mojego pobytu na wsi podczas okupacji stale mi przysyłał książki o sztuce — bym nie tracił czasu, ani okazji rozwoju.

Bomba lotnicza, która zwaliła na niego ścianę, oddzielającą piwnicę pod sklepem od sąsiedniej piwnicy, padła w Warszawie, dnia 4 września r. 1944. Żył niecałe 48 lat. Zginął wraz z żoną.

J. Sunderland

*

Z żałobnej karty.



Ś. † P.

Jan Piątek

Członek Oddziału poznańskiego P. T. F. Członek założyciel S. M. F. w Poznaniu, Przewodniczący Komisji Rewizyjnej, Członek Komisji Kwalifikacyjnej i Sekcji Artystycznej.

Ś. p. Jan Piątek urodził się w Trzemesznie woj. poznańskiego w roku 1888. W młodym wieku wyjechał na Pomorze, gdzie studiował nauki handlowe. Od najmłodszych lat interesował się fotografią. Mając lat 17 skonstruował z monokla i skrzynki pierwszy swój aparat fotograficzny. Równolegle z umiłowaniem piękna, miłował Ojczyznę i tęsknił za Jej wolnością. Brał czynny udział w walce o wolność w zaborze pruskim i akcji przygotowawczej do powstania wielkopolskiego w r. 1918. Po odzyskaniu niepodległości rozpoczął pracę w Urzędzie Celnym rozwijając jednocześnie dalej swoje zainteresowania fotografią. W roku 1939 wysiedlony do Mielca, zaczyna uprawiać fotografię zawodowo utrzymując z tego rodzinę i zdobywa w tym okresie dyplom mistrzowski. W roku 1945 powraca do Poznania i do ostatniej chwili bierze czynny udział we wszystkich pracach Towarzystwa, obsyłając wystawy, na których zdobył szereg odznaczeń, wygłaszając odczyty, pisząc artykuły do „Świata Fotografii" i dzieląc z Towarzystwem wszystkie jego zawody i tryumfy.

Zaletami swego charakteru, zdobył sobie zaufanie, szacunek i miłość wszystkich członków.

Zmarł w dniu 16 maja 1949 roku.

Cześć Jego Pamięci.

Zmiany adresów

Dederko Marian — Warszawa, Spokojna 13.
Derczyński Henryk — Wrocław 9, Kosynierów Gdyńskich 76 m. 4.
Herman Włodzimierz — Wrocław 9, Nulla 8 m. 2
Iszczuk Antoni — Kraków 14, ul. Wielicka 24 m. 10.
Kornicki Marian — Poznań, Gajowa 4 m. 7.
Pękosławski Zbigniew — Warszawa, Spokojna 13.
Sznajder Jerzy — Warszawa, Raszyńska 15 m. 40.

Listy do Redakcji

Kraków, dnia 10. 3. 1949 r:

Do Redakcji Świata Fotografii
w Poznaniu

Odpowiadając jedynie na apel Redakcji z nru 2 „Swiata Fotografii“, i mając warunki określone przez samą Redakcję, zgłosiłem w swoim czasie moje nazwisko do listy fotografików. Natomiast w jakiejś nieokreślonej bliżej rubryce „Adresy“ proszę nazwiska mojego nie umieszczać. Ponieważ zaś zostało ono w nrze 10 już umieszczone, proszę uprzejmie o wykreślenie mnie z tej rubryki.

Z poważaniem
Franciszek Bednarz,
prenumerator zamieszkały w Krakowie,
Floriańska 4, m. 3.

Szanowna Redakcjo!

Możliwe, że uwagi na temat artykułu p. Zb. Dłubaka oraz obrazu jego, zamieszczonego w listopadowym numerze „Świata fotografii“ będą już nieco spóźnione jednakże trudno mi się oprzeć chęci poruszenia tej sprawy, a właściwie tego niezaprzeczenie ciekawego zjawiska jakim jest twórczość i poglądy p. Dłubaka. Pozostawiam uznaniu Szan: Redakcji ewentualne wykorzystanie moich uwag, może w formie jakiegoś zagajenia dyskusji, jeśli miejsce na takową przewidziane jest w „Świecie Fotografii“.

„Z rozmyślań o fotografice“

na marginesie artykułu oraz obrazu p. Zb. Dłubaka zamieszczonych w listopodowym numerze „Świata Fotografii“.

Trudno powiedzieć, czy autor artykułu „Z rozmyślań o fotografice“ ma rację pisząc o błędnych drogach obecnej fotografiki i wskazując nowe jej możliwości, jednakże absolutnie nie można zgodzić się z jego twierdzeniem, że tytuł obrazu musi być „wskazaniem czy chcieliśmy widza zasmucić, czy uradować, a może zainteresować jakąś sprawą“:.. Przepraszam! Jeśli obraz sam przez się, bez tytułu, działa tak na widza, że ten nie wie czy ma się śmiać, czy płakać, a dopiero literackie motto ma mu te wątpliwości rozwiać, to może w ogóle obraz jest niepotrzebny, a wystarczy samo motto? — Sądzę, że dobry jest taki obraz, który bez żadnego tytułu wprowadza widza w odpowiedni nastrój. Z resztą, z dawna znanym kanonem sztuk plastycznych jest zasada, że każde dzieło, tak z dziedziny malarstwa, rzeźby jak architektury, winno oddziaływać na widza samo przez się, bez literackich komentarzy. Ale nie o to chodzi. Niezaprzeczenie sztuka p. Dłubaka jest oryginalna i ciekawa, ale czy jest naprawdę fotografiką? Mam co do tego pewne wątpliwości, które jeden tylko p. Dłubak mógłby rozwiać. Interesując się od dawna literaturą fotograficzną, spotkałem się nieraz z dokładnymi opisami rozmaitych technik fotograficznych, jak gumy, przetłoki itp. Prof. Bułhak wydał nawet obszerną książkę o swoim wynalazku wtórnika. Przypuszczam, że nie tylko dla mnie technika obrazów p. Dłubaka, mimo podtytułu „brom“, jest niezgłębioną tajemnicą. W jaki technicznie sposób mógł powstać obraz pt. „Budzę się w nocy, myśląc o dalekim południu“? Nie mogę się w nim doszukać ani jednego elementu, który mógłby być sfotografowany z natury jakimkolwiek, nawet najbardziej deformującym obiektywem. Nie jest to więc fotomontaż! Wygląda to raczej na obraz nowoczesnej szkoły malarskiej, sfotografowany następnie i powiększony. A może w ogóle nic nie było fotografowane, a obraz został namalowany na kliszy? Może się mylę i stawiam p. Dłubakowi niesłuszne zarzuty, ale, jak powiedziałem wyżej, na to odpowiedzieć mógłby jedynie sam p. Dłubak. Proszę go więc gorąco, myślę że nie tylko w moim imieniu, aby zechciał rozwiać te wątpliwości i opublikować, choćby w przybliżeniu, w jaki sposób — technicznie — powstają jego obrazy. Sądzę, że nie powinien zasłaniać się tajemnicą zawodową, a raczej wskazać środki tym, którzy ewentualnie chcieliby iść jego śladami. Co do mnie, to zaręczam że nie, powoduje mną jedynie prosta ciekawość długoletniego fotografa-amatora.

Łączę wyrazy szacunku
J. Symonowicz
inż. arch.

Gliwice, 9. III. 1949
ul. Czesława 18.



Drobne ogłoszenia

Poszukuję przybory do Rolleiflexa Automatu, zgłoszenia Figur, Opoczno.

PLAUBEL — MAKINĘ II S z kompletnym wyposażeniem kupi „ZEW“ — Jarocin pozn., ul 3 Maja 14.

Wszelkie dodatki zdjęciowe i laboratoryjne do kamer filmowych 16 mm kupi „ZEW“ — Jarocin pozn.

Książki i czasopisma filmowe, szczególnie niemieckie, amerykańskie i francuskie; fotograficzne roczniki, almanachy i wydawnictwa luksusowe kupi „ZEW“ — Jarocin pozn.

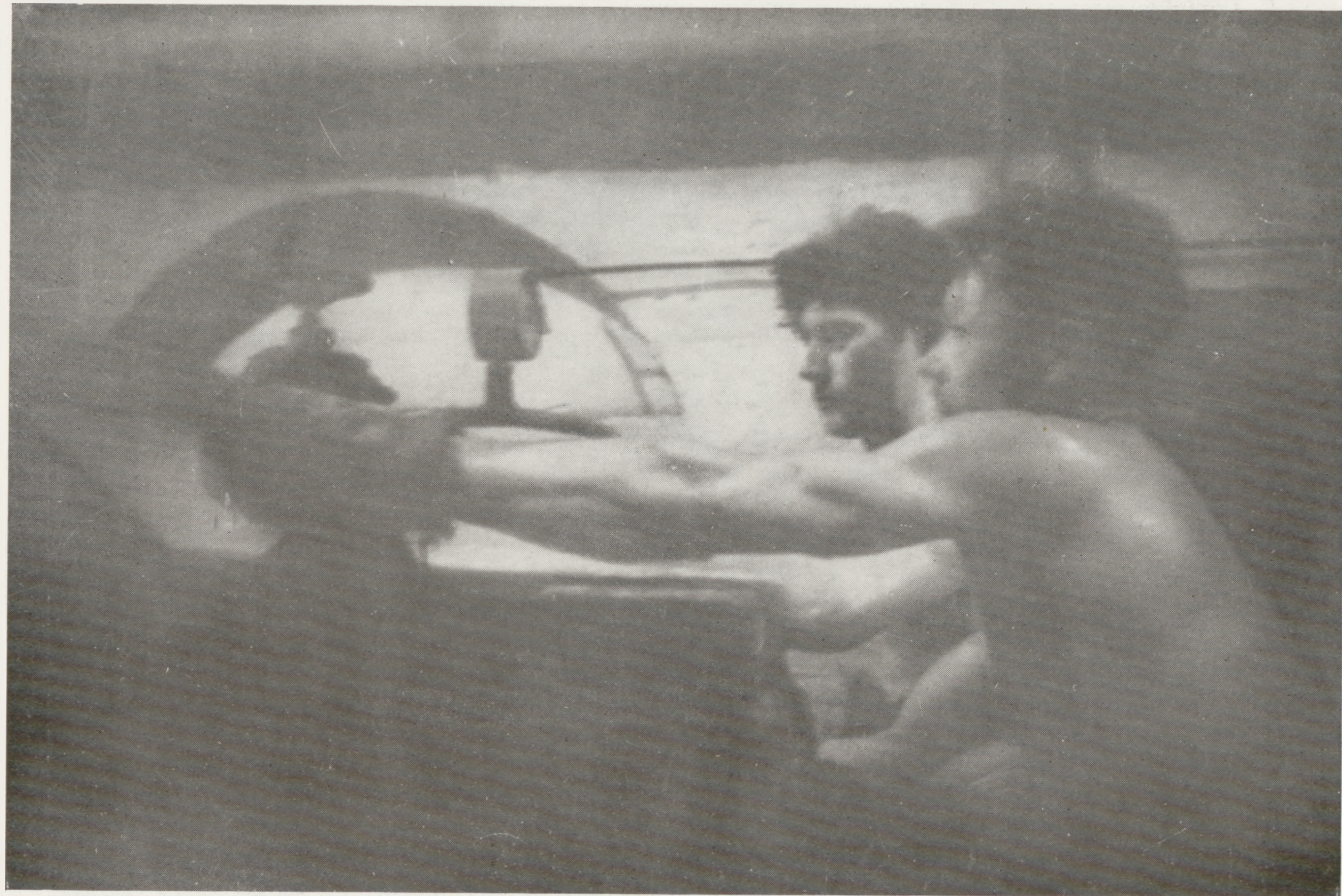
Komplet „Colorprintu“ — Agfy, — 20 papierów do wywoływania zdjęć w kolorach naturalnych z filmów Agfacolor oraz matryce, filtry i komplet wywoływaczy sprzedam. Informacje listownie: Dr Jan Kołużniacki, Lublin, Weteranów 36 m 2.

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. REDAKTOR NACZELNY: Marian Schulz, ZASTĘPCA RED. NACZELNEGO: mgr Zygmunt Obrąpalski. KOLEGIUM REDAKCYJNE: Fortunata Obrąpalska, inż. Jerzy Strumiński, Zenon Maksymowicz. KOREKTA LITERACKA: mgr. Eugeniusz Aniszczenko. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, tel. 38-37, w godz. 15—18.
Nakład 1500 egz. Druk oraz ilustracje: Wielkp. Zakł. Graficzne — Okręg Północ — Zakłady Główne Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: Cała strona = 10 000,— zł; 1/2 strony = 6000,— zł; 1/4 strony = 3500,— zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,— zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).
ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, ul. Sołacka 13, m. 1. K-0630



Roman Burzyński
(Warszawa)

W przędzalni bawełny
(brom)



Henryk Hermanowicz
(Szczytno)

Oczyszczanie błotniarek
(brom)



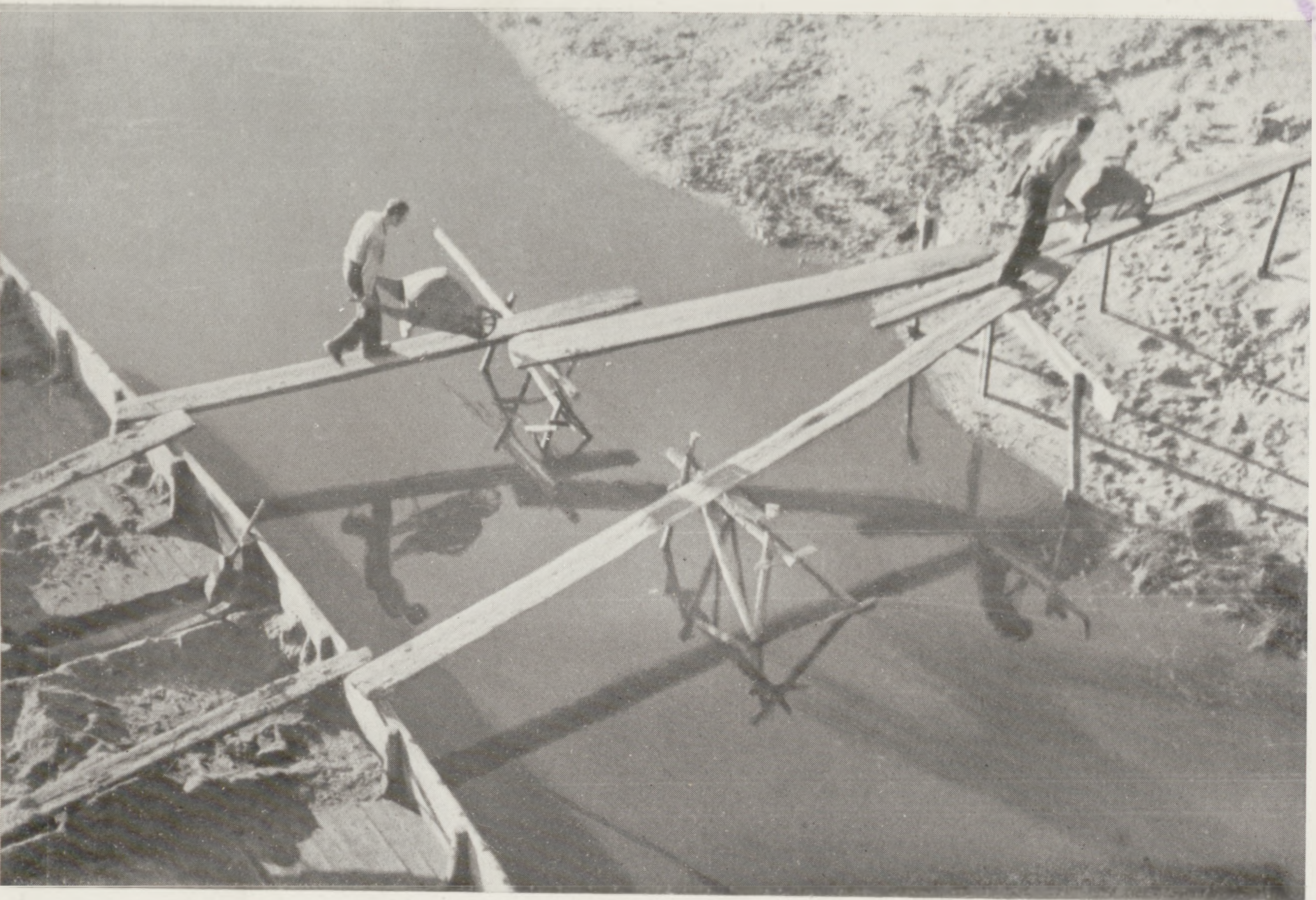
Jerzy Strumiński
(Poznań)

Przy zasuwie
(brom)



Henryk Makarewicz
(Katowice)

Górnik przy pracy (W. Pstrowski)
(brom)



Antoni Iszczuk
(Kraków)

Wisła dostarcza piasku
(brom)



Edward Hartwig
(Lublin)

Robotnicy i maszyny
(brom)



Stanisław Ziółkiewicz
(Poznań)

Spawacz
(brom)



Zofia Burzyńska
(Warszawa)

Łopata
(brom)

Wielkopolskie Zakłady Graficzne w Poznaniu, Zakład Główny — 1500 — 11/4/49 K-0630